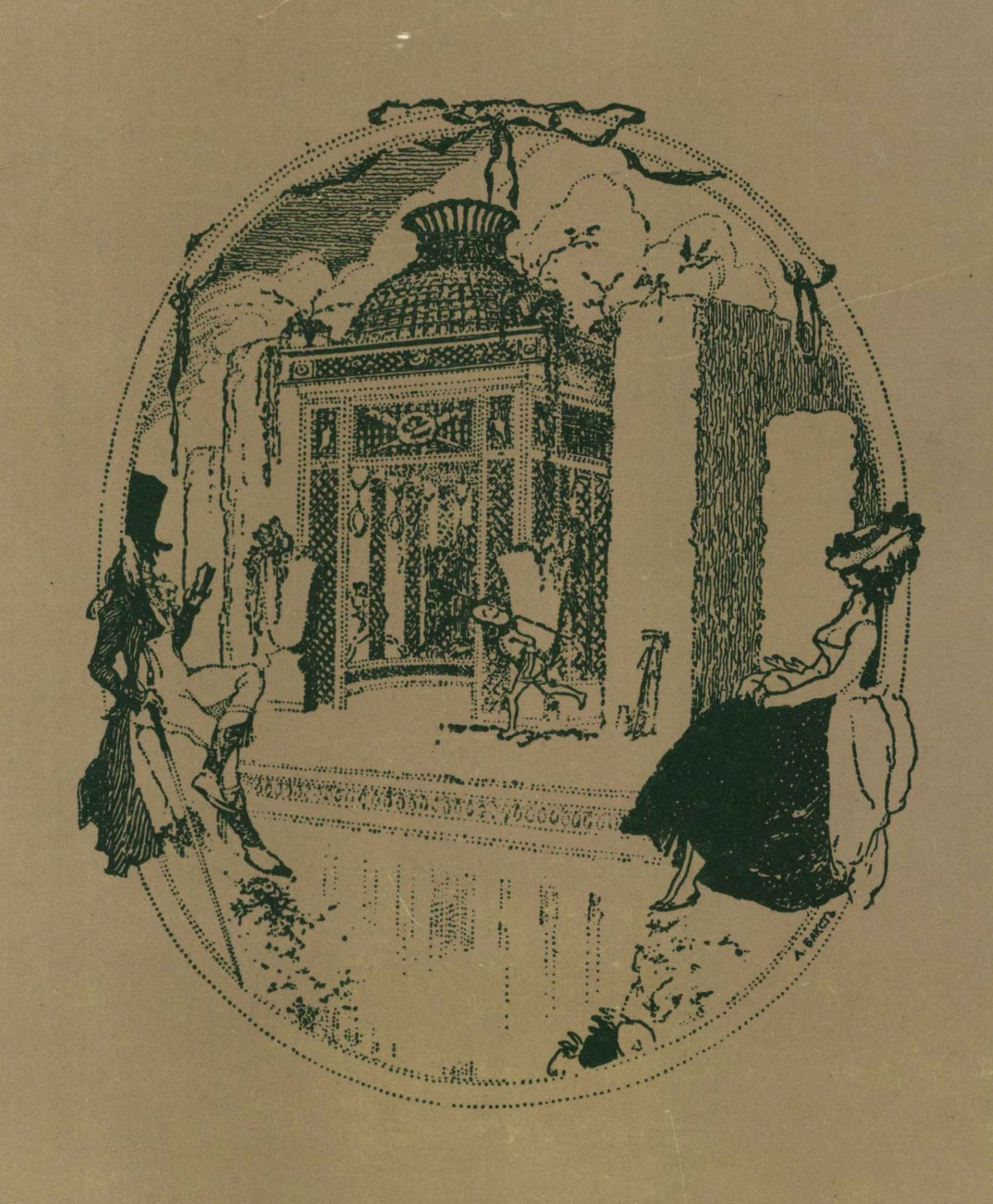
Н. Лапшина

›МИР ИСКУССТВА‹



ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР

Н. ЛАПШИНА

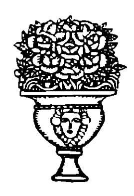
«МИР ИСКУССТВА»

Н. ЛАПШИНА

›МИР ИСКУССТВА‹

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ

И ТВОРЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ



МОСКВА

«ИСКУССТВО»

1977

75 С 1
Л 24

Л $\frac{80102\text{-}015}{025(01)\text{-}77}$ 148-76

Посвящается

светлой памяти

Наталии Николаевны

Коваленской

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая вниманию читателя работа посвящена одному из самых примечательных явлений в русском искусстве конца XIX — начала XX века, известному под названием «Мир искусства». Под этим наименованием разумеется обширный комплекс художественных событий того времени — так назывался и петербургский журнал, основание которого совпало с возникновением московского Художественного театра, и выставки, устраиваемые его редакцией, и, наконец, общество художников, организационно оформившееся очень поздно — только в 1910 году. По существу же «Мир искусства» — это целое направление, активно действовавшее в русском искусстве более двух десятилетий. При этом важно отметить, что, в отличие от большинства сообществ художников, круг интересов «Мира искусства», особенно его крупнейших представителей, был необычайно широк и разнообразен. Помимо станковой живописи и графики деятели «Мира искусства» много работали в театре, им принадлежат высокие достижения в искусстве книги, они занимались оформлением интерьеров, нередко выступали в печати (особенно большая роль принадлежит здесь, конечно, Александру Бенуа). Можно даже сказать, что в театральной декорации и книжной графике творчество художников «Мира искусства» составило важнейший этап в истории не только русского, но и мирового искусства.

В своей совокупности деятельность «Мира искусства» была большим культурным явлением. Не случайно, как мы будем подробнее говорить ниже, «Мир искусства» оказал большое влияние на смежные области искусства. Своеобразным ответвлением «Мира искусства» были и «Вечера современной музыки», и предприятие «Современное искусство», выступившее с проектами интерьеров и выставками художников, и, наконец, знаменитые «Русские балеты», влияние которых ощутимо в мировой хореографии до сей поры.

Все вышесказанное заставляет отнестись к «Миру искусства» с большим вниманием, и не случайно, думается нам, за последнее время появился ряд исследований, посвященных как отдельным мастерам «Мира искусства», так и всему направлению в целом.

Однако наследие «Мира искусства» столь обширно и многообразно, что потребуется, видимо, еще немало времени и усилий целого ряда исследователей, чтобы выяснить все подробности истории этого объединения и всесторонне определить место и значение «Мира искусства» в истории художественной культуры. Попытки оценить «Мир искусства» начались давно; еще в пору зарождения, а затем расцвета этого объединения вокруг него не утихали страсти, причем за все время его существования безусловно преобладали критические оценки. Достаточно вспомнить, например, целую серию резко критических статей В. В. Ста-

сова, направленных и против журнала и против выставок «Мира искусства» («Нищие духом», «Подворье прокаженных», «Две декадентские выставки» и др.[1]), а также статью И. Е. Репина 1899 года в журнале «Нива» по поводу «Мира искусства». Основное обвинение ими «Мира искусства» — обвинение в декадентстве.

Не успели отгреметь против «Мира искусства» громы передвижнической, а также академической критики, как в атаку на него, уже с иных позиций, двинулась художественная молодежь. В журнале «Золотое руно» за 1909 год представители молодой московской школы объявляют «мирискусников» устарелыми. В заметке «Итоги Петербургского салона» (подписанной литерами М. Л.) говорится, что «гуаши А. Бенуа тяготеют к каразинскому стилю»[2]. Столь же нелестная характеристика дается Баксту и Сомову.

Несколько позже в том же журнале Сергей Городецкий по поводу «Художественных писем» А. Бенуа ядовито замечает, что вкусы и взгляды Бенуа не отличаются от Брешко-Брешковского[3]. Таким образом, на протяжении нескольких лет в отношении к «Миру искусства» происходит крутой поворот. Одновременно усиливаются критические ноты в журнале, который на первых порах создавался в тесном союзе с представителями «Мира искусства», том самом «Аполлоне», первый номер которого в 1909 году открывался «передовой» самого Бенуа — «В ожидании гимна Аполлону». В 1910-х годах в этом журнале его ведущие критики Вс. Дмитриев и Н. Радлов все чаще противопоставляют «отживающему», «сделавшему свое дело» «Миру искусства» поднимаемый ими на щит неоакадемизм в лице Петрова-Водкина, Яковлева и Шухаева[4]. Несомненно, что в высказываниях Вс. Дмитриева и Н. Радлова содержалось немало верного, когда они высоко оценивали художественно-просветительскую роль «Мира искусства», но думается, что окончательные итоги этому движению они стали подводить слишком рано. Свидетельство тому хотя бы взлет творчества Добужинского в книжной иллюстрации уже в послереволюционное время.

Подлинное исследование «Мира искусства» началось в Советскую эпоху. Здесь главное место бесспорно принадлежит книге Н. И. Соколовой «Мир искусства» (1934). Автор этой сравнительно небольшой по объему, но весьма содержательной работы ввела в научный оборот огромный архивный и печатный материал, вскрыла генезис «Мира искусства», проследила основную эволюцию взглядов и стиля деятелей этого объединения.

В книге Н. И. Соколовой содержится много верных и точных оценок отдельных произведений художников «Мира искусства». Однако несмотря на неоспоримые достоинства работы, доныне не утратившей своей ценности, ей сильно мешает налет весьма распространенного в ту пору «вульгарного социологизма». Автор слишком прямолинейно толкует

«Мир искусства» как «объединение дворянско-буржуазных сил на изофронте» [5].

После выхода в свет книги Н. И. Соколовой в изучении «Мира искусства» наступил длительный перерыв. За более чем тридцатилетний отрезок времени не вышло ни одной работы, посвященной «Миру искусства», если не считать беглых и неодобрительных оценок в сводных трудах по истории русского искусства.

Последнее десятилетие творчество художников «Мира искусства» привлекает все более пристальное внимание советских исследователей. В 1960-х годах появились серьезные работы об Александре Бенуа, Евгении Лансере, Кустодиеве, Рерихе.

В конце 1969 года в Русском музее в Ленинграде была развернута выставка, посвященная творчеству Сомова. Наконец, в 1968 году вышел десятый том «Истории русского искусства» с большой статьей В. Н. Петрова о «Мире искусства» [6]. Эта статья, на наш взгляд, может считаться новым этапом в изучении такого сложного явления, как «Мир искусства». В ней автор критически, непредвзято подошел к рассмотрению этого художественного образования, подробно рассмотрел как характерные черты и эволюцию направления в целом, так и творчество отдельных крупнейших художников, входивших в это объединение.

Целью предлагаемой вниманию читателя работы явились расширение наших представлений об эволюции творческой деятельности «Мира искусства» и оценка его вклада в русскую художественную культуру того времени. Автор не стремится здесь к абсолютной полноте охвата материала. Так, например, анализ развития «Мира искусства» строится в основном на примере деятельности главнейших представителей этого художественного течения, можно сказать, «основоположников» «Мира искусства» — Александра Бенуа, Сомова, Бакста, Лансере, Добужинского. Другие художники, входившие в это объединение, затрагиваются в исследовании лишь попутно.

Особенно интересовала автора та сторона деятельности «мирискусников», когда они выступали в каком-либо художественном начинании сплоченной группой. Поэтому пристальный интерес вызвал юношеский кружок, группировавшийся вокруг Александра Бенуа, период существования журнала «Мир искусства», «Русские сезоны» в Париже периода 1909—1914 годов, когда роль «мирискусников» была в них особенно велика. Важным для автора было показать и отношение художников объединения к крупнейшему историческому событию — к первой русской революции.

Написание настоящей работы было бы невозможно без самой активной и доброжелательной помощи многих советских искусствоведов, в течение ряда лет разрабатывавших вопросы искусства конца XIX — начала XX века. Автор приносит прежде всего глубочайшую благодарность В. Н. Петрову и А. А. Русаковой, непосредственно работающим над

«Миром искусства», давшим автору ряд ценнейших советов и указаний. Чрезвычайно помогли автору также сотрудники соответствующих отделов Третьяковской галереи, Русского музея и Эрмитажа, особенно Е. В. Журавлева, О. А. Живова, Г. В. Смирнов, В. П. Князева, Ю. Н. Подкопаева, Г. А. Принцева. Многие работы художников «Мира искусства» находятся в частных собраниях. Любезное разрешение Г. С. Блоха, В. С. Гиля, И. С. Зильберштейна, Е. С. Михайлова, К. Б. Окуневой, И. И. Палеева, А. Ф. Чудновского, Р. Б. Шейгиной и других ознакомиться с принадлежащими им произведениями «мирискусников» дало возможность автору значительно расширить свое представление о творчестве указанных художников.

ГЛАВА ПЕРВАЯ



КОНЦЕ 1880-х и первой половине 1890-х годов, то есть в эпоху жестокой реакции, последовавшей за разгромом народнического движения после убийства Александра II 1 марта 1881 года происходило формирование будущих деятелей «Мира искусства». В истории русской общественной мысли и русского искусства это был переломный период. В. И. Ленин позже охарактеризовал его как время «мысли и разума» в революционном движении. Он писал: «... именно в эту эпоху всего интенсивнее работала русская революционная мысль, создав основы социал-демократического миросозерцания» [1]. Уже в 1883 году создается первая социал-демократическая группа «Освобождение труда». 1880-е и 1890-е годы проходят под знаком освоения и разработки марксистской теории. Но к социал-демократам принадлежали в ту пору еще немногие, наиболее передовые и прозорливые общественные деятели. Основная же масса мыслящей русской интеллигенции была подавлена наступившей реакцией, потрясена разгромом народничества. В высшей степени показательно в этом смысле свидетельство одной из виднейших деятельниц «Народной воли» В. Н. Фигнер, относящееся ко времени процесса 14-ти 1884 года: «Я была подавлена общим положением дел в нашем отечестве; сомнения не было — борьба, протест были кончены; на много лет наступала темная реакция, морально тем более тяжелая, что ждали не ее, а полного обновления общественной жизни и государственного строя» [2].

Подобное мироощущение было характерно не для одной Веры Фигнер; так думали и чувствовали в ту пору многие, не находя идейной опоры. Эпигоны народничества начинают в эпоху «безвременья» проповедь «постепенства» и «малых дел». Среди значительной части молодежи нарастает аполитизм, столь противоположный настроениям поколения 1860-х и 1870-х годов.

В русском искусстве конца 1880-х и 1890-х годов можно видеть новые, небывалые прежде явления. Если в предшествующую эпоху представители русского искусства делились на два противостоящих друг другу лагеря — передвижников, объединявших все лучшее, наиболее передовое в искусстве, и художников академического направления, связанных в своем творчестве с реакционной идеологией, — то в 80-х годах на арену художественной жизни выступает новое поколение.

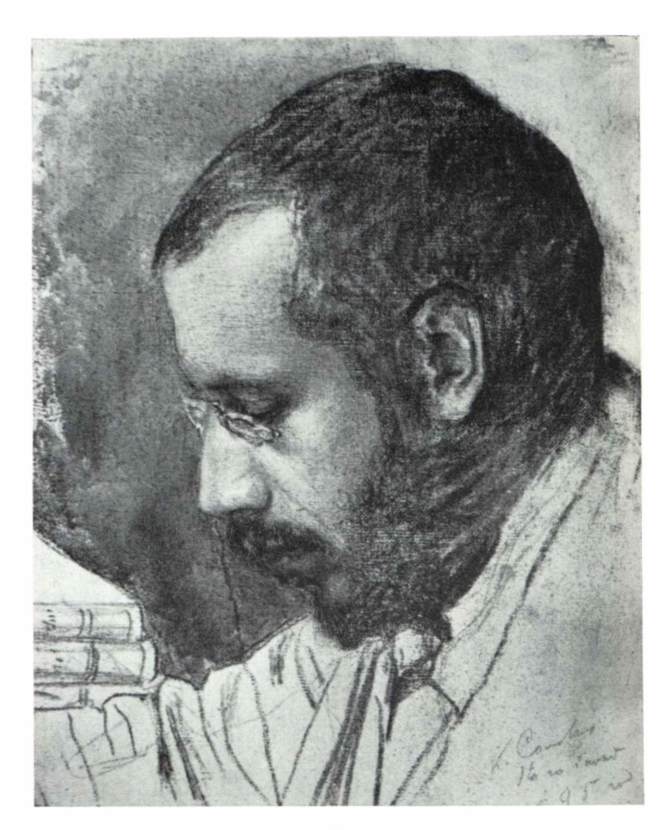
Самыми яркими фигурами среди них были Врубель, Серов и К. Коровин, начавшие свою самостоятельную творческую работу как раз в период жесточайшей реакции, «в те годы дальние, глухие», когда, по словам Блока, «в сердцах царили сон и мгла: Победоносцев над Россией простер совиные крыла».

Художественная жизнь той поры значительно усложняется. Именно в это время начинается то разнообразие поисков, творческих направлений, художественных манер, которые так поражают в русском искусстве начала XX века. Старшее поколение передвижников, людей «святого времени», как называл Чехов 60-е годы, и в 80-х годах высоко несет знамя критического реализма. Репин и Суриков создают в это время свои лучшие работы, проникнутые народно-освободительными идеями. Как реакция на тяжелые впечатления бытия возникает тяготение к «отрадному». Недаром даже такой сдержанный человек, как «молчальник» Серов, в 1887 году пишет невесте: «. . . в нынешнем веке пишут все тяжелое, ничего отрадного. Я хочу, хочу отрадного и буду писать только отрадное»[3]. Это «хочу, хочу отрадного» звучит почти как заклинание художника, обороняющегося от «тени огромных крыл» реакции, персонифицированной впоследствии Блоком в образе Победоносцева («Возмездие»).

С поисками красоты связано сугубое внимание художников к проблемам формы, мастерства, более совершенной техники. Стремление к «отрадному» выливается у разных живописцев в различные формы: у Константина Коровина (1861—1939) оно получает импрессионистическое выражение, у Врубеля (1856—1910) носит характер устремленности к сказочным, фантастическим образам, у Нестерова (1862—1942) — к поэтизации религиозного чувства, у Рябушкина (1861—1904) — к воспеванию древнерусского и современного национального быта, наконец, у Серова (1865—1911), ученика Репина, в этот период явственнее всего звучит тема гармонической личности, привлекательной физически и духовно, исполненной то молодой радости жизни, свежести мировосприятия («Девочка с персиками», 1887; «Девушка, освещенная солнцем», 1888), то творческого артистизма, обладавшего в глазах художника высоким достоинством («Портрет К. А. Коровина», 1891; «Портрет И. И. Левитана», 1893; «Портрет Франческо Таманьо», 1893, и др.).

Искания молодых живописцев далеко не сразу находят признание у собратьев-художников, публики и критики. Более того, их работы при своем появлении вызывают ожесточенную неприязнь, выражающуюся порой в самых резких, даже грубых формах. Хорошо известно, что приобретение П. М. Третьяковым первых значительных работ Серова и Нестерова, например, встретило в художественной среде упорное сопротивление[4]. Что касается М. А. Врубеля, то он был первым русским художником, которому довелось пережить подлинную трагедию непризнания.

Надо отметить, что подобная драматическая коллизия возникает в России впервые именно в конце XIX века. Такой острый конфликт между художником и обществом, основанный целиком на непонимании творчества художника, без каких-либо привходящих причин, был ранее немыслим. Теперь он становится в буржуазном обществе заурядным явлением.



К. А. СОМОВ
Портрет художника А. Н. Бенуа
1895. Уголь, цв., граф. кар.

«Крестный путь» Врубеля в этом отношении аналогичен драме Ван-Гога, Гогена и ряда других его современников.

Несмотря на непризнание со стороны широкой публики, глумление критики, искусство указанных мастеров продолжало интенсивно развиваться в течение второй половины 80-х и в 90-х годах.

«Миру искусства» суждено было в самом конце 90-х годов объединить — правда, на очень короткое время — всех этих молодых мастеров, присоединив к ним ряд других, по большей части еще более молодых художников, в единой выставочной организации, а также дать впервые попытку истолкования новых тенденций в русском искусстве на страницах своего журнала и в других изданиях.

Но прежде чем выступить на широкую общественную арену, «Мир искусства» пережил довольно длительный, так сказать, эмбриональный период, имевший немалое значение для его дальнейшего развития, когда будущие главные его деятели в дружеском кругу вырабатывали свои взгляды на искусство, обменивались сведениями по различным его отраслям, устанавливали свое художественное кредо.

Об этом зарождении «Мира искусства» и пойдет ниже речь.



К. А. СОМОВ
Натурщик в русском костюме («Казак»)
1894. Уголь

Весьма характерно для той эпохи, что «Мир искусства» вырос из гимназического, а затем студенческого кружка [5], группировавшегося в конце 1880-х и начале 1890-х годов вокруг младшего сына известного в свое время петербургского архитектора Николая Леонтьевича Бенуа — «Шуры» Бенуа.

На примере «мирискусников» можно видеть, как изменилось в России к тому времени формирование будущего художника. Если в предшествующую эпоху типичной, наиболее характерной фигурой был юноша-разночинец, приезжающий из провинции, из самой глубины русской жизни в Петербург, чтобы поступить в Академию художеств, где он находит товарищей и среду, формирующую на основе массы накопленных им ранее жизненных впечатлений его идейные и художественные воззрения (достаточно вспомнить биографии Репина и Сурикова), то в конце XIX века идейное, а зачастую и художественное сложение происходит по большей части помимо академической среды. В кругу художников не редкость теперь встретить человека с университетским образованием, взгляды которого во многом сформировались еще до поступле-

ния в Академию. Такими были, например, Врубель, Грабарь, такими были и почти все «мирискусники». Академия все меньше удовлетворяет запросы молодых художников. В 90-х годах многие художники предпочитают учиться или хотя бы завершать свое художественное образование за границей. Грабарь, Кардовский учатся в Мюнхене у Ашбе, Браз — у Холлоши, Остроумова-Лебедева — в Париже у Уистлера, Борисов-Мусатов — у Кормона. Эти примеры можно умножить, взяв их, в частности, из круга «мирискусников». Но прежде чем пройти художественную школу в узком смысле этого слова, молодежь, группировавшаяся вокруг юного Александра Бенуа, основала «общество самообразования», как называли его сами участники [6].

Это был первоначально дружеский кружок, состоявший из учащихся петербургской частной гимназии К. И. Мая. Деятельными участниками «общества самообразования», кроме самого Александра Бенуа, были его однокашники Д. Философов, В. Нувель, Г. Калин и Н. Скалон. К ним вскоре присоединились бывший ученик той же гимназии, покинувший ее в 1888 году для учения в Академии художеств, К. Сомов, Л. Розенберг, известный впоследствии в истории искусств как Л. Бакст (фамилия его деда), затем А. Нурок (он был старше других участников кружка), двоюродный брат Д. Философова, приехавший из Перми, — С. Дягилев, и, наконец, племянник Александра Бенуа, бывший всего на пять лет моложе своего дяди, — Е. Лансере. В 1892—1893 годах участником кружка был служащий французского консульства в Петербурге Шарль Бирле, познакомивший всех остальных с поэзией французских символистов — Верлена, Рембо, Малларме и с художественными журналами новейшего направления — «Mercure de France» и «La Plume» [7].

Некоторые исследователи считают основателей «Мира искусства» принадлежащими к аристократическим кругам [8]. Это едва ли правильно [9]. Будущие «мирискусники» были по преимуществу выходцами из семейств буржуазной интеллигенции, в основном художественной. Александр Бенуа происходил из семьи, богатой талантами [10]. Он рос в атмосфере искусства. Его отец, сын потомка крестьянина из местечка Сент-Уэн близ Парижа, был известным архитектором, в пору юности Александра Бенуа уже заканчивающим свою деятельность. По женской линии его дедом также был известный архитектор, на этот раз итальянского происхождения, А. К. Кавос, строитель Мариинского театра в Петербурге и Большого театра в Москве. Старшие братья Александра Бенуа также принадлежали к художественной среде, один из них — Альберт — был известным акварелистом, другой — Леонтий — архитектором, муж одной из сестер Бенуа — скульптор Е. А. Лансере. Константин Сомов был сыном хранителя Эрмитажа, историка искусства А. И. Сомова. Отцом Д. Философова был крупный чиновник, главный военный прокурор, впоследствии член Государственного совета, В. Д. Философов, но более известна его мать — либеральная общественная деятельница [11], поборни-



К. А. СОМОВ
Портрет Н. К. Сомовой, матери художника
1895. (Первоначальный формат)

ца женского образования в России, способствовавшая созданию Высших женских курсов (1878), А. П. Философова, урожденная Дягилева, увековеченная Александром Блоком в образе Анны Вревской в поэме «Возмездие» [12]. Альфред Нурок был сыном преподавателя английского языка в Петербургском университете. Наконец, Евгений Лансере — племянник А. Н. Бенуа, сын его старшей сестры Екатерины и известного скульптора-анималиста.

Участники «общества самообразования», называвшие себя «невскими пиквикианцами», читали лекции, знакомя друг друга с живописью, музыкой, историей театра и литературы. «Темами лекций, — вспоминал Александр Бенуа, — были «Характеристика великих мастеров живописи» (это читал я и успел прочесть жизнеописание Дюрера, Гольбейна и Кранаха), «Французская живопись в XIX в.» (тоже я — дальше Жироде и Жерара, кажется, не дошло), «Верования в загробную жизнь у разных народов» (читал Скалон, отличавшийся от всех нас уклоном к материалистическому миросозерцанию), «Тургенев и его время» (читал Гриша Калин, лекции его были очень живые и остроумные), «Русская живопись» (читал Левушка Бакст, успевший нас познакомить лишь с творчеством Г. Семирадского, Ю. Клевера в соединении с другими пейзажистами, и К. Маковского; за симпатии к этим художникам ему сильно

попадало от других), «История оперы» (читал Валечка Нувель, сопровождая свой доклад интересными музыкальными иллюстрациями), «Александр I и его время» (читал младший из нас — Дима Философов, но, кажется, дальше 1806 года он не дошел)» [13]. Все участники «общества самообразования» страстно увлекались театром [14]. Событием для них в зиму 1889/90 года были гастроли мейнингенцев и первые представления «Спящей красавицы».

Душой юношеского кружка был Александр Бенуа (1870—1960). Он, как мы уже говорили, рос в художественной атмосфере, и сам очень рано проявил незаурядную одаренность. «С ранних лет, — пишет биограф А. Н. Бенуа Сергей Эрнст, — у него обнаружилась самобытная фантазия, он много рисует и «все из головы», играет на рояле, устраивает спектакли и исполняет в них самые разнообразные роли, танцует в фантастических костюмах, декламирует Шиллера и Шекспира «на свой лад» [15]. С детства преобладающей страстью Бенуа была страсть к театру. Он мечтает стать то актером [16], то мастером театрально-декорационного искусства, подогреваемый рассказами отца о декорациях Гонзаги, что «это были чудеса, а не декорации» [17]. В 1887 году Бенуа поступил вольнослушателем в Академию художеств, но, столкнувшись с академической системой преподавания, впал в такую «тоску и ужас», что, «не осилив головного класса, в марте 1888 года он уже перестал посещать Академию» [18]. После этого Бенуа на время оставляет надежду стать профессиональным художником и после окончания в 1890 году гимназии К. И. Мая поступает, так же как и Нувель, Философов и Дягилев, на юридический факультет Петербургского университета. К университету все члены кружка относятся совершенно формально, продолжая интересоваться по-прежнему более всего театром и искусством.

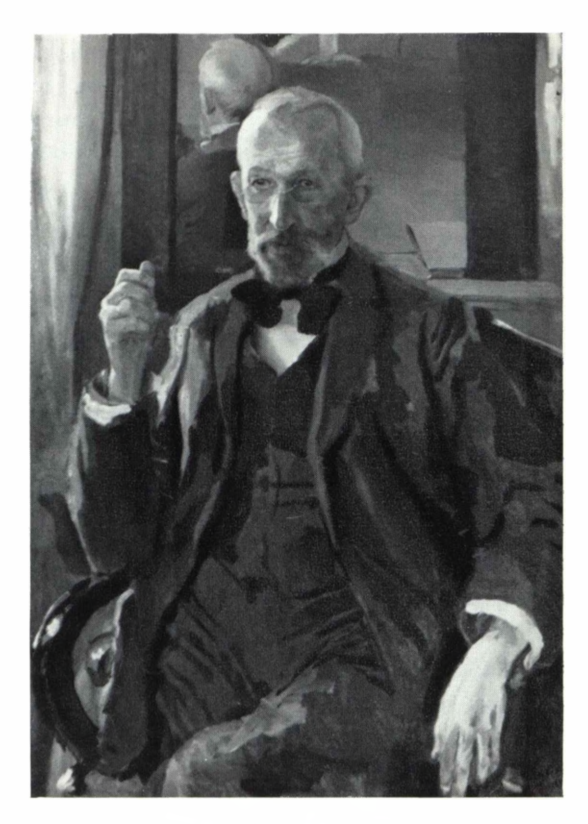
В родительском «доме Бенуа, что у Николы Морского» «Шуриньку» с детства окружали предметы искусства, он постоянно слышал разговоры об искусстве и видел, как создаются художественные произведения, в частности, пятнадцатилетним мальчиком он наблюдал с замиранием сердца, как И. Е. Репин писал портрет жены его брата Альберта, пианистки М. К. Бенуа, что произвело на подростка огромное впечатление.

«В 1885 году я сподобился,— вспоминал впоследствии А. Н. Бенуа,— не только лично познакомиться с Репиным, но видеть его изо дня в день за работой и слушать его речи об искусстве. Илья Ефимович начал писать портрет жены Альберта Марии Карловны Бенуа. Происходило это в квартире брата, находившейся этажом выше нашей и служившей как бы продолжением нашего обиталища. Репин писал Машу играющей на рояле и метко схватил то выражение «холодной вакханки», с которым эта замечательно красивая женщина, откинувшись назад, как бы поглядывает на своих слушателей. Портрет уже после нескольких сеансов обещал быть чудесным, но затем что-то помешало продолжению работы (не то Марье Карловне просто надоело позировать, не то она отправилась в

какое-либо турне, и портрет так и остался неоконченным). Но пользу я себе извлек из того, что успел видеть в течение тех пяти-шести раз, когда украдкой, не смея шевельнуться, замирая в молчаливом упоении, я следил за тем, как мастер пытливо всматривается в модель, как он затем уверенно мешает краски на палитре и как «без осечки» кладет их на полотно. Ведь ничто так не похоже на волшебство, как именно такое возникновение живого образа из-под кисти большого художника. . . . Польза заключалась в том, что я вообще видел, как это делается, как создается настоящее искусство, а не тот его эрзац, которым почти все вокруг меня довольствовались» [19].

Кроме того, в доме было множество увражей по искусству, иностранных книг и журналов, которые «пудами», по выражению самого Бенуа, выписывались из-за границы [20]. Члены семьи Бенуа, в том числе и юный Александр, регулярно осматривали художественные выставки, бывавшие в Петербурге. Все это делало Бенуа гораздо более сведущим в вопросах искусства, чем его товарищей, и притягивало к нему остальных. Но было у Бенуа еще одно качество, которое позволило ему стать руководителем его юных друзей в эти ранние годы, а позже сделало его признанным идеологом «Мира искусства». Это его дар педагога, постоянное стремление пропагандировать то, чем он восхищался в искусстве, во что он верил. Об этом даровании «педагога» единодушно говорят все современники, его отмечают И. Грабарь, П. Перцов, А. Остроумова-Лебедева, С. Дягилев. Д. Философов [21]. Последний, в частности, писал в своей неопубликованной статье «Юношеские годы Александра Бенуа»: «И опять-таки, именно Шура придавал «взрослый тон» нашему увлечению, был, в сущности, нашим «педагогом». Художником в техническом смысле слова он себя тогда еще не сознавал, как, например, Костя Сомов, который из 6-го класса нашей гимназии [22] перешел в Академию художеств и тем самым, уже в 16 лет, признал себя художником. Бенуа долго колебался. Слишком широк был диапазон его увлечений и интересов. Но тогда уже, в последних классах гимназии, со всей яркостью проявились в нем две, столь характерные для него черты: талант педагога и активная творческая любовь к театру. Он не только наслаждался театром, но уже пользовался им как орудием для самостоятельных творческих планов в этой области [23]. Сам Бенуа также ощущал в себе «педагогическое призвание и потребность собирать вокруг себя единомышленников» [24].

Мы останавливаемся так подробно на истории этого студенческого кружка потому, что в нем весьма явственно, хотя, разумеется, еще незрело, проявились тенденции, которые типичны для дальнейшего пути «Мира искусства» и связанных с ним художественных образований. Это, во-первых, «западничество» большинства его участников, стремление приобщиться к мировому художественному процессу. Недаром в искусстве их любимцами становятся в ту пору Менцель и Бёклин, а в литературе Гофман, вдохновлявший их много лет. Второй характерной чертой было



К. А. СОМОВ
Портрет А. И. Сомова, отца художника
1897

стремление к синтетическому охвату явлений искусства, даже не только искусства, а, пожалуй, культуры в целом. Уже по перечисленным в воспоминаниях Бенуа и Философова «лекциям» видно, что будущие «мирискусники» не ограничиваются только изучением живописи или литературы, но серьезно интересуются музыкой, театром, историей религий. Многие из участников кружка «разрывались» между несколькими увлечениями и долго колебались в связи с этим в выборе своего жизненного пути. Эта широта охвата, устремление к синтетическому осмыслению искусств впоследствии дали о себе знать в таких ответвлениях деятельности «мирискусников», как «Вечера современной музыки», «Русские балеты» или проекты монументально-декоративных росписей в содружестве с архитекторами. По сути дела, осуществленный участниками кружка через несколько лет журнал был первым плодом этого стремления к соединению различных искусств.

Третьей характерной чертой в устремлениях кружка была обращенность по преимуществу в прошлое. Почти все лекции, прочитанные в «обществе самообразования», были посвящены прошедшим эпохам («дальше Жироде и Жерара, кажется, не дошло»). Факт знаменатель-

ный. Эти юноши искали и находили прекрасное в прошлом, отворачиваясь от «жалкого века» (Блок), отворачиваясь от действительности, грозящей «неслыханными переменами, невиданными мятежами». И в современном им искусстве они отмечали прежде всего произведения, в которых изображалось прошедшее. Они достаточно холодно отнеслись к современным им импрессионистам [25] и в то же время восхищались такими художниками несравненно меньшего масштаба, как Бердсли, Кондер, Т. Т. Гейне, соответствовавшими их ретроспективным устремлениям.

Члены «сенакля», как называли иногда Бенуа и его друзья на французский лад свой кружок, неоднократно подчеркивали аполитизм своих взглядов [26], они были решительно далеки в этот период от передовых общественных течений. Видимо, объяснение аполитизма членов «сенакля» Бенуа надо искать в более глубоких процессах, происходивших в русском обществе 80-х — начала 90-х годов, когда пресеклась идейная традиция народничества и наступил период поисков новых путей, сопровождавшийся идейным брожением и распадением на новые лагери. Аполитизм «мирискусников» оказался, разумеется, мнимым, что выяснилось, когда грянула буря первой русской революции и в лагере «мирискусников» вскрылись идейные противоречия.

В начале 90-х годов постепенно из «кружка самообразования» выкристаллизовывается наиболее активная группа, для которой искусство становится делом всей жизни. Отпадают Калин, Скалон и эпизодические «вольнослушатели». К 1893 году относится первое выступление Бенуа в роли историка искусства. В этом году в Германии начала выходить отдельными выпусками книга Рихарда Мутера «История живописи в XIX веке», которая была с восторгом встречена всеми участниками дружеского кружка Бенуа, нашедшего в ней сформулированными свои еще не устоявшиеся оценки искусства. Им была по душе резкая критика Мутером академизма и дюссельдорфской школы и выдвижение на первый план английских прерафаэлитов, французских импрессионистов и Пюви де Шаванна и новых немецких художников — Бёклина, Клингера, Штука и других. «У Бенуа явилась мысль, — вспоминал в 1916 году Философов, — написать для этого издания главу о русской живописи. Не рассчитывая на успех, сомневаясь в своих силах, он тщательно скрыл от нас свой план и под большим секретом вступил в таинственную переписку с Мутером [...] Бенуа (кстати сказать, великолепный рассказчик) еще недавно вспоминал, с каким ощущением позора он зашивал заграничную посылку, наполненную ужасными снимками, совершенно искажающими оригинал, как беспомощно чувствовал себя в Публичной (исправлено рукой Бенуа: Академической. — *Н. Л.*) библиотеке, выискивая по разным мемуарам и каталогам хоть какие-нибудь данные из биографий русских художников.

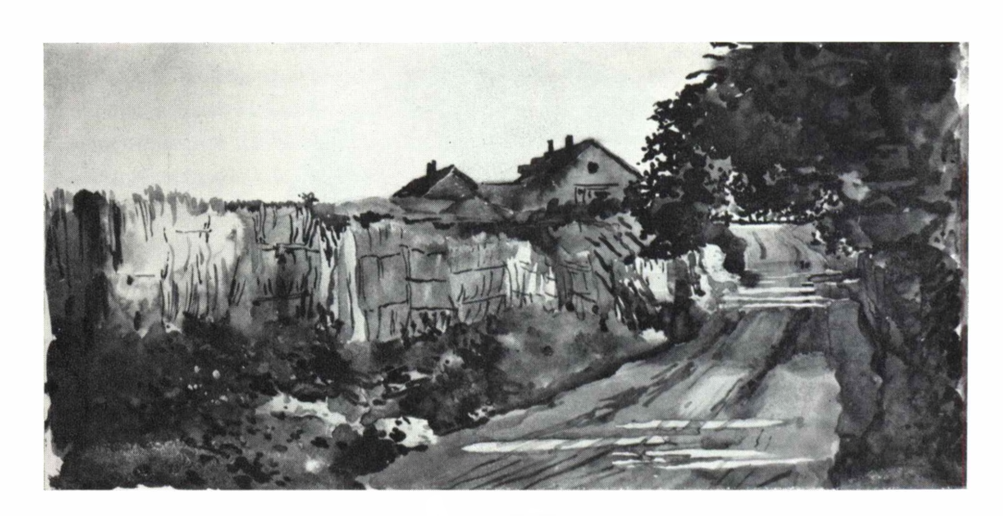
Но тем больше было его и наше чувство гордости, когда появился VIII выпуск книги Мутера с главой о русском искусстве. В заголовке



К. А. СОМОВ
Отдых на прогулке
1896. Акв., бронза

было напечатано: «Unter Mitwirkung von Alexander Benois»[27]. Впоследствии в русском издании труда Р. Мутера (1899—1902) статья Бенуа выросла в целую книгу, составившую четвертый том этого издания. Это был знаменитый «памфлет» Бенуа, споры вокруг которого не стихли до сей поры. Но эта работа относится уже к другому, более зрелому этапу существования «Мира искусства».

К середине 1890-х годов участники кружка заканчивают «курс наук». Бенуа, Нувель, Философов и Дягилев кончают юридический факультет Петербургского университета. Опять-таки характерный факт — даже те из «мирискусников», которые стали впоследствии профессиональными художниками, не кончили Академию. О Бенуа, бежавшем из Академии «в тоске и ужасе», мы уже говорили. Бакст также Академию не кончил. Лансере получил художественное образование в Школе Общества поощрения художеств под руководством Я. Ционглинского[28], а затем в Париже (1895—1899). Дольше всех учился в Академии К. Сомов (с 1888 по 1897 г.), работавший после реформы Академии 1893 года у И. Е. Репина одновременно с Ф. А. Малявиным, И. Э. Грабарем, А. П. Остроумовой.

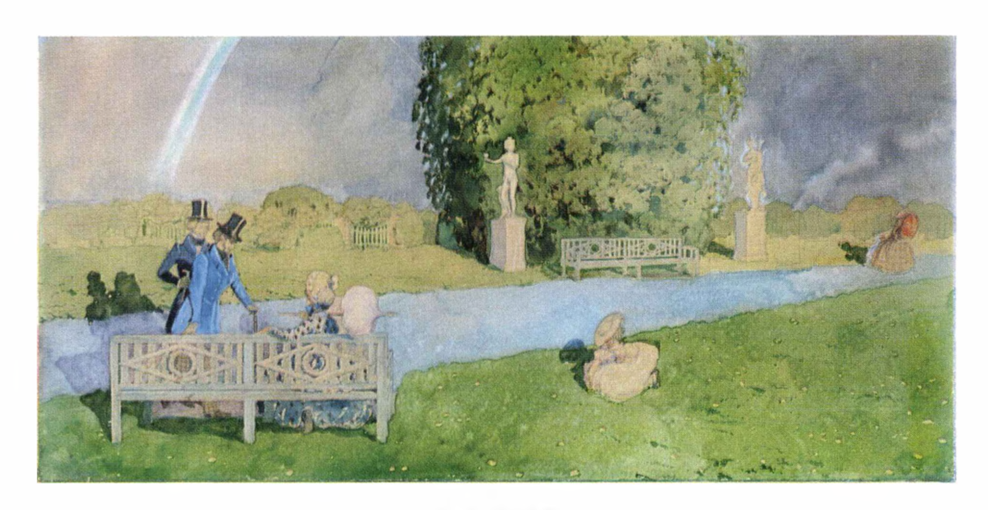


К. А. СОМОВ
Вечерняя дорога
1896. Акв.

Закончив учение, будущие «мирискусники» отправляются за границу. Большинство из них путешествовало и раньше, знакомясь с искусством Западной Европы, но в 1895—1896 годах многие из них оседают в Париже на более или менее длительный срок. Осенью 1896 года в Париж приезжает с женой [29] Бенуа, ставший к тому времени хранителем собрания кн. М. К. Тенишевой, которая поручила ему формирование коллекции акварелей иностранных художников. Бенуа живет во Франции до мая 1899 года.

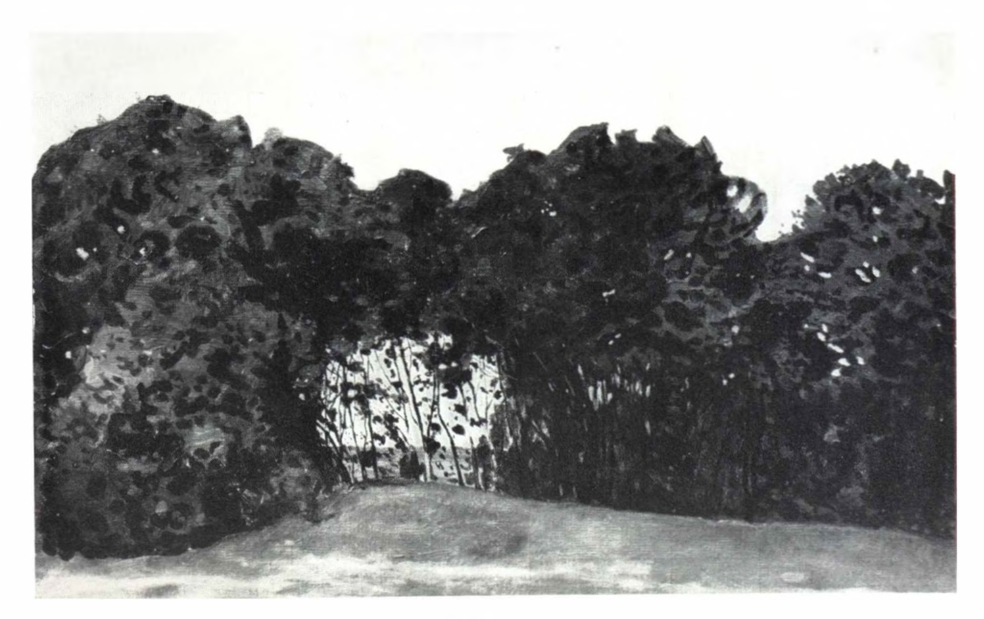
Этот период имеет существенное значение для творчества художника, так как именно в эти годы он находит одну из своих основных тем — тему Версаля. Еще раньше в Париж приезжают Е. Лансере и Л. Бакст, несколько позже Бенуа — скульптор-анималист А. Л. Обер, также связанный впоследствии с «Миром искусства», А. П. Остроумова и Константин Сомов. Пребывание их всех во Франции дало им серьезное знание как классического, так и современного западного искусства. Сомов, Бенуа, Лансере и Остроумова вместе работают по вечерам в студии Коларосси, делая наброски с натурщиков. Связь с Петербургом не прерывается. Ведется оживленная переписка с оставшимися на родине друзьями, они встречаются во время кратковременных наездов из Парижа в Петербург и из Петербурга в Париж, обмениваются планами, мнениями и впечатлениями.

В эти годы очень заметную роль в дружеском кружке начинает играть С. П. Дягилев (1872—1929) [30]. Явившийся в Петербург после окончания гимназии в Перми для поступления в университет, этот «родственник из провинции» был введен своим двоюродным братом, Д. Философовым, в кружок Бенуа. «Интересы его были тогда главным образом музыкальные, — вспоминает Философов. — Чайковский, Бородин были его лю-



К. А. СОМОВ
После дождя
1896. Акв.

бимцами. Целыми днями сидел он у рояля, распевая арии Игоря»[31]. Дягилев брал уроки пения у Котоньи, уроки теории композиции у Калафати. «Даже числился в консерватории»[32]. Под влиянием Бенуа Дягилев начинает интересоваться изобразительным искусством и со свойственной ему кипучей энергией принимается за коллекционирование. После поездки за границу в 1895 году в его собрании появляются работы Ленбаха, Менцеля, Пюви де Шаванна, Либермана, Даньяна-Бувре и других художников. В октябре 1895 года, двадцати трех лет от роду, Дягилев дает себе в письме к мачехе, Е. В. Панаевой-Дягилевой, автохарактеристику, свидетельствующую о немалой проницательности и ясности ума, хотя и не лишенную кокетства: «Что касается до меня, то надо сказать, опять-таки из наблюдений, что я, во-первых, большой шарлатан, хотя и с блеском, во-вторых, большой шармер, в-третьих — большой нахал, в-четвертых, человек с большим количеством логики и малым количеством принципов, и, в-пятых, кажется, бездарность; впрочем, если хочешь, я, кажется, нашел мое настоящее значение — меценатство. Все дается, кроме денег — mais ça viendra»[33]. В этом письме сказалась талантливость Дягилева по умению понимать и определять возможности человека, которая впоследствии позволила ему так блестяще выбирать себе сотрудников в своей многосторонней деятельности. Недаром он слыл «Наполеоном», «Петром Великим», «собирателем» «Мира искусства». Если Бенуа был идейным вождем движения, «главным журнальным бойцом», то Дягилеву принадлежала роль организатора этой «музыки будущего», он «транспонировал ее», по удачному выражению Перцова, «в симфоническую форму»[34]. Несть числа литературным портретам Дягилева (как, впрочем, и живописным), почти все они удачны, видно, очень колоритной была сама его личность, но одним из самых своеоб-



К. А. СОМОВ
Пейзаж
1900

разных был литературный эскиз умного Нестерова, подчеркнувшего, что «Дягилев — явление чисто русское, хотя и чрезвычайное. В нем соединились все особенности русской одаренности. Спокон веков в отечестве нашем не переводились Дягилевы. Они — то тут, то там — давали себя знать. Редкое поколение не имело своего Дягилева, человека огромных дарований, не меньших дерзновений, и не их вина, что в прошлом не всегда наша страна, наше общество умело их оценить и с равным талантом силы их использовать»[35]. Именно Дягилев вывел «Мир искусства» на общественную арену. Организации журнала и выставок под этим названием, о которых давно поговаривали участники кружка Бенуа, предшествовало несколько выставок, организованных Дягилевым в 1897 и в 1898 годах, — Выставка английских и немецких акварелистов, Выставка скандинавских художников и, наконец, Выставка русских и финляндских художников. Но прежде чем говорить об этих выставках, на последней из которых будущие «мирискусники» выступили в качестве более или менее определенной группы, бросим взгляд на художественное творчество участников кружка в предшествующий период.

* * *

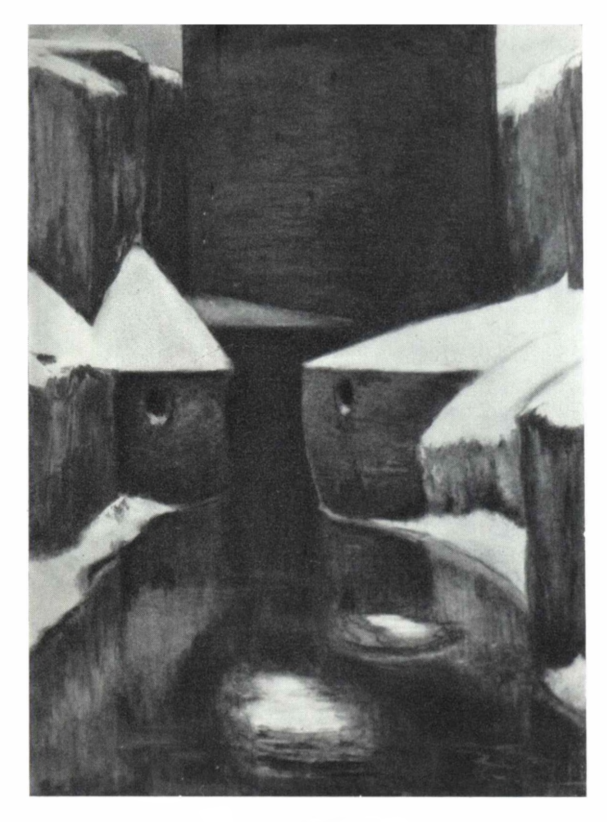
Раньше других «мирискусников» определился как художник К. А. Сомов (1869—1939), хотя и его развитие было весьма длительным и обрел он «свое лицо» без малого к тридцати годам. Он отнюдь не был вундеркиндом. Его друг Бенуа очень живо описал, каким был Сомов в гимназические годы (1885—1888): «Этот тихий, замкнутый мальчик с «непра-

вильными» чертами лица казался мне в течение трех лет, что мы пробыли вместе в одном классе, совсем не интересным. Его слегка вздернутый нос, его всегда плохо причесанные волосы (все же лучше причесанные, нежели мои), его карие, какие-то женские глазки, его пухлые губки и даже неизменная коричневая куртка и бантом повязанный черный галстух — все это, вместе взятое, составляло очень уж ребячливый облик — без всякой прелести подлинной детскости [...] Меньше всего я мог тогда подозревать, что Сомов станет когда-нибудь художником, да еще знаменитым художником и что его слава как бы затмит ту, которая мне иногда мерещилась в моей карьере. Я знал, что он сын известного историка искусства, редактора художественного сборника «Вестник изящных искусств», который получал мой папа, но этот «Вестник» представлялся мне чем-то необычайно мертвым и скучным, а потому и к редактору его во мне выработалось полное недоверие, которое как-то распространилось и на его сына [...] Совсем не одобрял я те рисунки, которыми Костя (подобно мне) испещрял свои школьные черновики. Уже одним своим однообразием они меня отталкивали. Это были почти исключительно женские профили, в которых Костя пытался воспроизвести черты актрисы французского театра Жанны Брендо, пользовавшейся тогда, наряду с Люсьеном Гитри, большим успехом благодаря своей красоте и таланту [...]

А затем Костя, не предупредив никого из товарищей, покинул гимназию, в которой, кстати сказать, он еще менее преуспевал, нежели мы (Бенуа и Нувель. — *Н. Л.*) [...] Когда, после летних каникул 1888 года, мы узнали, что в новом для нас седьмом классе Сомова не будет, то в общем мы не были особенно удивлены этим, однако моему изумлению не было пределов, когда я узнал, что Костя для того покинул гимназию, чтобы поступить в Академию художеств. Костя со своими профилями Брендо и ребяческими каракулями — и вдруг теперь оказался в стенах Академии художеств, той самой Академии, в которой год назад я потерпел довольно постыдную неудачу» [36].

Сомов попал в Академию незадолго до ее реформы 1893 года и учился в первые годы у самых «заскорузлых» академиков — Виллевальде, Венига, В. П. Верещагина, скульптора фон Бока, которые совершенно не отвечали запросам молодого поколения. Сомов впоследствии считал «первые пять лет пребывания своего в Академии совершенно потерянными и бесплодными для своего искусства» [37]. Гораздо больше он интересовался театром и музыкой, к которой обнаруживал немалые способности. Большое значение имело для выработки его художественных воззрений тесное сближение в 1892 году с кружком Бенуа. Интерес к Академии возникает у Сомова только после ее обновления, когда он начинает работать в мастерской Репина, принятого молодежью «как бог» [38].

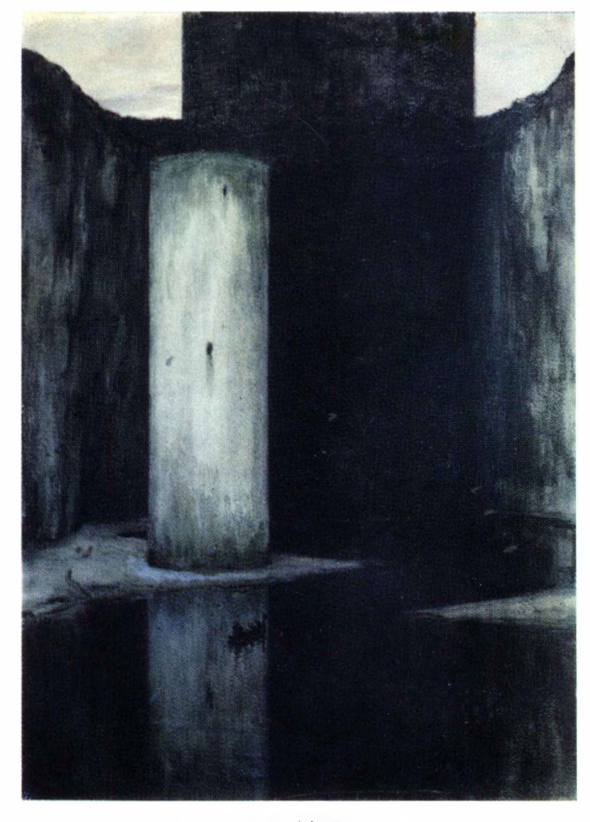
В целом ряде работ Сомова середины 90-х годов явственно чувствуется воздействие Репина, особенно в большом ($70 \times 50{,}9$ *см*) рисунке



А. Н. БЕНУА
Замок
1895. Пастель, гуашь

1894 года «Натурщик в русском костюме» (Казак») (Русский музей), обнаруживающем хорошую школу в передаче формы и вместе с тем свободу, «нескованность» штриха. Рисунок интересен тем, что он непохож на изображение профессионального костюмированного натурщика, а создает несколько суровый, даже «диковатый», действительно казачий образ, отдаленно напоминающий суриковские типы. Ничто в этом рисунке не предвещает будущего изобразителя «радуг и поцелуев». Видимо, даже и на скептика Сомова повлияло мощное воздействие таланта Репина так же, как оно покорило подростка Бенуа, следившего за работой мастера над портретом жены его брата. В лице Репина Сомов, как в свое время Бенуа, соприкоснулся с настоящим искусством, а не с его «эрзацем», какой насаждали академические профессора в предшествующее пятилетие.

Влияние Репина явственно усматривается и в первой серьезной работе маслом («Портрет Н. К. Сомовой, матери художника», 1895, ныне собр. Е. С. Михайлова в Ленинграде). Бенуа, всегда очень заботливо следивший за успехами своих друзей, писал в Париж находившемуся там



А. Н. БЕНУА
Замок. Две башни
1897. К., гуашь, пастель, уголь

в это время Евгению Лансере: «Костя написал прекрасный (подчеркнуто Бенуа. — *Н. Л.*) портрет своей матери. Я не ожидал от него такого мастерства. Еще год или два и он будет хорошим художником»[39]. Бенуа несколько преувеличил, называя портрет прекрасным. Портрет имеет немало технических погрешностей, видно, что художник еще несвободно владеет масляной живописью, не случайно портрет к настоящему времени сильно пожух и покрылся кракелюрами из-за дефектов техники. Первоначально портрет имел прямоугольный формат, впоследствии был обрезан и приобрел овальную форму. Поэтому не совсем удачно вписана в овальное обрамление полуфигура сидящей немолодой полной женщины в домашней серо-голубой блузе (фигура похожа на пузырь), но выражение лица и поза по-репински характерны. Особенно живо передано выражение улыбающихся глаз. Образу в этом портрете придана «уютность», столь несвойственная последующим «отчужденным» даже при изображении близких художнику людей портретам Сомова.

«Портрет матери» был экспонирован на осенней выставке учащихся Академии 1895 года, где работы учеников Репина, в том числе Сомова,



А. Н. БЕНУА
Версаль. Король в кресле
1897. Темпера, гуашь

Малявина и Браза, привлекли всеобщее внимание и вызвали ожесточенные дебаты в среде художников [40].

Более свободно по живописи, чем «Портрет матери», написан «Портрет А. И. Сомова, отца художника» (1897, Русский музей) с эффектом отражения в зеркале. Помимо репинских традиций во всем образном строе этого портрета старика с неприятным выражением лица (Андрей Иванович Сомов, по замечанию Философова, «был довольно несносный, порядочный брюзга» [41]) можно усмотреть и следы впечатления, произведенного на Сомова (и не на него одного) живописью А. Цорна, побывавшего в России незадолго до написания этого портрета. Широкий, льющийся, с будто стекающей по полотну краской мазок выдает влияние «шикарной» живописной манеры шведского художника, бывшего в ту пору в большой моде.

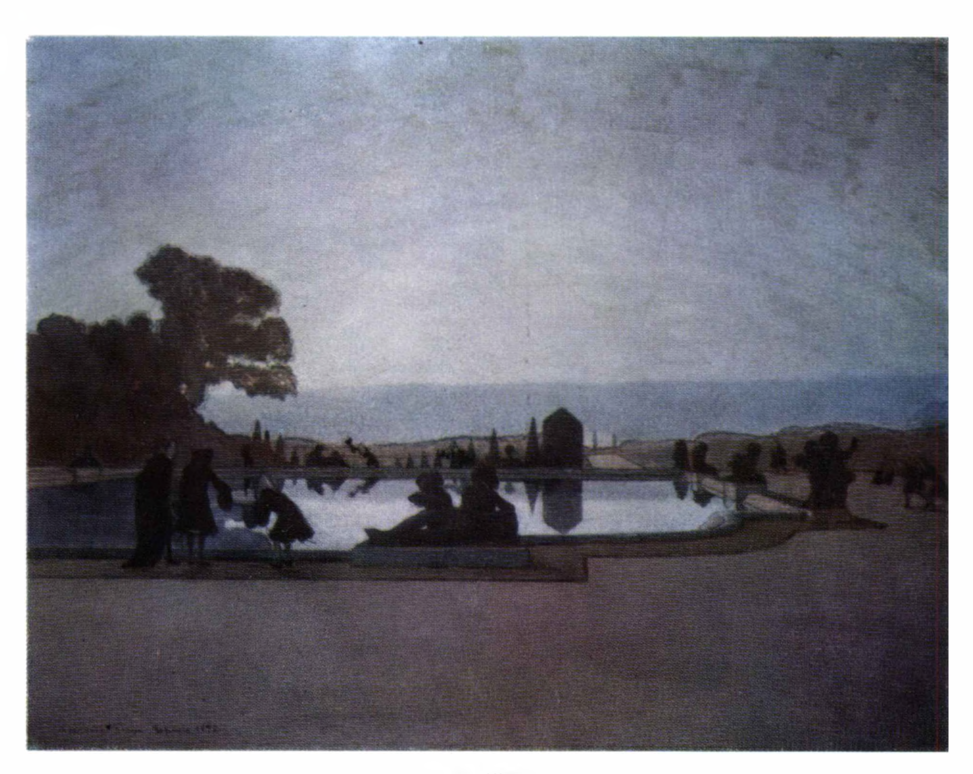
Рядом с этими полотнами в середине 90-х годов у Сомова возникают работы, никак не связанные с его академическим окружением, а, скорее, вытекающие из вкусов, совместно вырабатываемых друзьями в кружке Бенуа. Эти работы вдохновлялись не только пристальным интересом к искусству XVIII века и художников, этот век воссоздававших — Менце-



А. Н. БЕНУА
Прогулка короля
1897. Акв., белила

ля, Юлиуса Дица, Обри Бердсли, но и литературными и, главное, музыкальными увлечениями — чтением Гофмана, Теофиля Готье, «Опасных связей» Шодерло де Лакло, мемуаров и романов XVIII века, знакомством с музыкой Гретри, Рамо, Генделя, Баха, Глюка и Моцарта. В марте 1897 года Сомов пишет Бенуа: «Я с большим удовольствием сижу один и с ошибками выколачиваю на рояли какую-нибудь старинную чепуху или не чепуху. Как, например, за последнее время чрезвычайно мне нравящуюся, идеально красивую музыку per dramma Seb. Bach «Probus und Pan». Это божественно красиво, и недостаток собственного исполнения я добавляю в воображении какими угодно декорациями, флейтами, гобоями и голосами по своему вкусу» [42]. В этом отрывке интересны два момента. Во-первых, настойчиво повторяется «красиво», «божественно красиво». Во-вторых, говорится о воображении, которое позволяет вызвать из небытия «какие угодно декорации». Сомова и Бенуа влечет к себе красота. Прозаической действительности «мещанского века» воображение художника противопоставляет великолепие давно прошедшего времени, то в аспекте величавой невозмутимости торжественных церемоний, то в виде буколических пасторалей, галантных сцен. Восемнадцатый век воспринимается как век красоты. Сомов вызывает «эхо прошлых времен». В его полотнах и рисунках являются пудреные маркизы в робронах, кавалеры на красных каблуках, боскеты и павильоны. Увлечение «осьмнадцатым столетием» Сомов делит со столь же сильной приверженностью к 30-м годам XIX века, к пушкинской поре. Сомов был первым по времени художником, у которого эти две излюбленные темы «Мира искусства» зазвучали с такой настойчивостью и постоянством.

В 1896 году Сомов выступает с целой сюитой работ на эти темы. Художник воссоздает сцены из быта «галантного века»: кавалер, прячась за темной листвой подстриженных боскетов, приложив палец к губам,



А. Н. БЕНУА
Кормление рыб
1897. Гуашь, пастель, акв.

старается передать записку своей даме сердца («Письмо», Третьяковская галерея); дама в высокой прическе, опершись на узорную решетку, бросает крошки подплывающим лебедям («Дама у пруда», там же); стоящие спиной к зрителю две старухи в огромных париках и платьях с фижмами глядят с террасы дворца на расстилающийся перед ними пейзаж с закатным небом цвета расплавленного золота («Две дамы на террасе», акварель, Русский музей); молодая женщина с напудренными волосами сидит на траве, на берегу водоема, возле нее стоит, опираясь на трость, кавалер, арапы в ливреях ожидают вдали, у золоченого портшеза, в то время как собака лакает воду и по голубой воде, колебля отражение, расходятся круги (акварель, Русский музей, вариант этой композиции — в собр. И. С. Зильберштейна, Москва).

Одна из лучших акварелей Сомова 1896 года — «После дождя» (Русский музей) — переносит нас в 1830-е годы. Дамы, освещенные лучами вечернего солнца, гуляют с зонтиками после дождя. Мужчины в цилиндрах раскланиваются на прогулке. Дети рвут освеженные дождем цветы. Один край неба закрыт уходящей тучей, тогда как на другом сияет радуга.

Все перечисленные сцены происходят на лоне природы. Забежав вперед, чтобы окинуть взглядом творчество Сомова в целом, зная его склонность к кукольности персонажей, диспропорции фигур и пейзажного фона в его позднейших работах, постоянную «скурильщину» его галантных сцен, невольно отметишь в этих ранних произведениях некоторые особенности. В них есть, в отличие от позднейших работ, некая гармония между фигурами и пейзажем, царит настроение умиротворенности, какое бывает в теплый, летний, золотистый вечер, когда природа и люди безмятежно отдыхают после долгого дня. Художника особо занимают мотивы природы — золотой закат в «Двух дамах на террасе», отражение неба в колеблемой воде — в «Отдыхе на прогулке», радуга над освеженной травой — в акварели «После дождя». Внимание к определенным пейзажным мотивам в этих ранних «галантных сценах» Сомова связывает их с довольно многочисленными «чистыми» пейзажами художника, написанными в те же годы: мотив природы и теплый колорит «Отдыха на прогулке» и «После дождя» очень близки к написанному в том же году пейзажу «Вечерняя дорога» (акварель, 1896, Третьяковская галерея) с изображением затихшей, будто отдыхающей вечерней природы, проникнутой золотисто-розовыми красками заката.

Художник в своих ранних «галантных жанрах» создает некий «усовершенствованный» мир, населяя вполне реальную, всегда прекрасную, непрестанно вызывающую его восхищение природу фантомами, более, на его взгляд, гармонирующими с красотой природы, чем заурядные, «пошлые» (любимое словцо кружка Бенуа) его современники. О том же, что природа «в чистом виде» вызывала сильное и живое чувство художника, свидетельствуют и более поздние пейзажи, хранящиеся, в част-

ности, в Русском музее: «Пейзаж» (1900, инв. № 2109), «Перед заходом солнца» (1900, инв. № 2113), «Пейзаж с дорожкой» (1902, инв. № 2108).

Гармония природы и человека в жанрах Сомова длилась недолго, это было зыбкое равновесие. Уже в «Конфиденциях» 1897 года (Третьяковская галерея) равновесие нарушается. Фигурки восприняты в «орлиной перспективе». Они будто скатываются к нижнему краю холста, подавленные густыми купами зеленой, пронизанной солнцем листвы. В акварели «Поэты» (1898) и картине «На даче» (иначе — «Семейное счастье», 1898—1900; обе работы в Третьяковской галерее) уже проглядывает пессимистическая усмешка Сомова в изображении перед лицом природы смешных жестикулирующих человечков, будто наколотых, как инсекты, художником на булавку. Но эта группа работ относится уже к новому этапу в творчестве Сомова и требует специального рассмотрения.

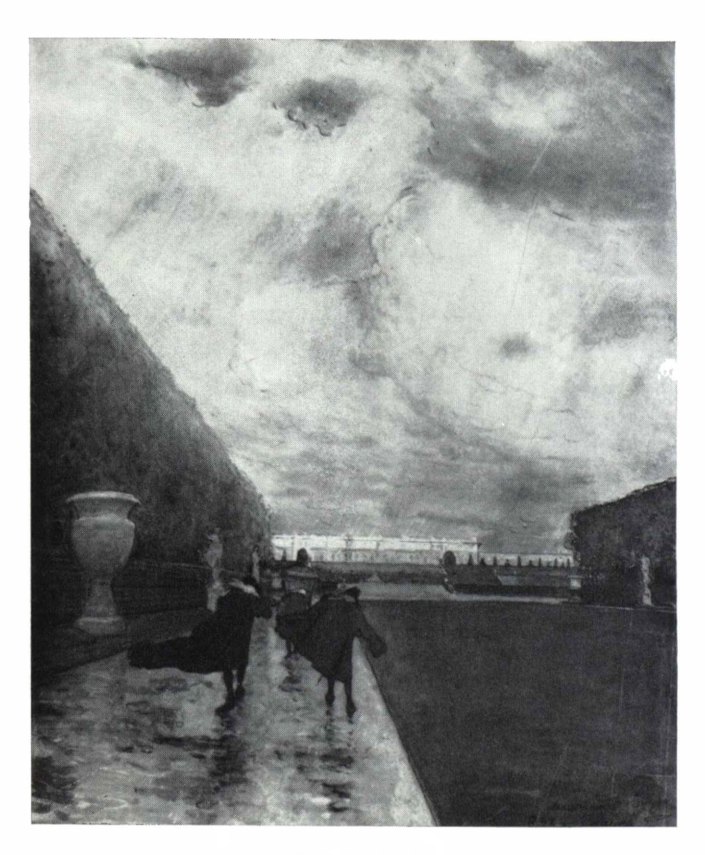
Стремление к своеобразному «смешению мечты и действительности» коснулось и портретного жанра Сомова второй половины 90-х годов. Новостью в его творчестве стало решение портрета А. К. Бенуа, жены Александра Бенуа (1896, Русский музей). Художник придает изображению своей современницы некий «ретроспективный» оттенок, представляя ее в шляпе и платье начала XIX века на фоне старинного парка с идущими по дорожке кавалером и дамой. Портрет не был вполне закончен Сомовым, может быть, из-за отъезда четы Бенуа за границу, а может быть, и потому, что концепция такого ретроспективного портрета еще не вполне созрела у художника. Во всяком случае, окончательное ее решение принадлежит уже к следующему, более зрелому этапу в его творчестве.

Несколько позже Сомова обретает «свое лицо» как художник Бенуа, хотя в принципе его одаренность выказалась очень рано. Еще в детстве близкие считали «Шуриньку» «будущим Рафаэлем». Возможно все же, что в его сравнительно позднем овладении мастерством сказалось отсутствие столь презираемой им в ту пору профессиональной выучки [43]. Возможно также, что многообразие интересов отвлекало в какой-то мере Бенуа в ранние годы от систематической работы. Во всяком случае, в годы своего пребывания в мастерской Репина Сомов его обогнал, и Бенуа понадобился в течение ряда лет упорный труд, чтобы овладеть свободой художественного выражения. Разумеется, то обстоятельство, что Бенуа рос в обильной художниками семье, во многом восполняло недостаток школы. Акварельной технике он научился у брата Альберта, известнейшего в те годы акварелиста.

С 1891 года Бенуа начинает показывать свои работы на акварельных выставках. Первые его вещи навеяны его путешествием 1890 года по Германии и Австрии, вдохновлены знакомством со старыми мастерами и чтением его любимых авторов — Гофмана, Гюго и других. Они изображают романтические развалины, монастыри, кладбища и т. д. Показанный на XVI выставке Общества русских акварелистов в 1896 году «За-



А. Н. БЕНУА
У Курциуса
1897. Акв., пастель



А. Н. БЕНУА
Le roi se promenait par tous les temps
1898. Гуашь, пастель

мок» (1895, Третьяковская галерея) был приобретен П. М. Третьяковым, что являлось в то время своего рода патентом на звание незаурядного художника. Кружок Бенуа ликовал[44]. «Замок» написан в смешанной технике акварелью, гуашью и пастелью с углем. Смешанная техника станет типичной для «мирискусников». На этом большом картоне, созданном под впечатлением чтения М. Метерлинка, представлен угрюмый, темный замок под покровом снега. Столь же полно мрачной романтики и «Кладбище» (1897, Третьяковская галерея), также приобретенное П. М. Третьяковым, и «Замок. Две башни» (1897, Смоленский музей изобразительного и прикладного искусства).

Бенуа нашел себя как художник по-настоящему только во время пребывания во Франции в 1896—1899 годах, где он очень много работал. Очарованный Версалем, он выполняет большой цикл «Последних прогулок Людовика XIV» (1897—1898), в котором соединилось живое и глубокое восхищение, вызванное немеркнущей красотой версальского ансамбля, с увлечением Бенуа-историка эпохой Людовика XIV, чтением мемуаров Сен-Симона и других источников, для чего Бенуа прилежно



Е. Е. ЛАНСЕРЕ
Иллюстрация к легенде «Царица бурь»
1897. Тушь, перо

посещает библиотеку св. Женевьевы в Париже. «Прогулки короля» явились началом целой серии работ, связанных с версальскими впечатлениями. Этой теме художник остается верен всю жизнь. Подлинный герой «Прогулок короля» — Версальский парк с его величавыми просторами, партерами, бассейнами, фонтанами и статуями. В этих работах чувствуется еще некоторая неуверенность кисти, но в целом Бенуа определился как художник именно в этом цикле. Художник изображает Версаль большей частью в сумрачные осенние дни или в часы заката, когда небо еще окрашено золотом, а на земле, в тени огромных лестниц и шпалер зелени, сгущаются серые сумерки. Бенуа привлекает благородство серой гаммы, соответствующей печальным прогулкам угасающего «короля-солнца» в сопровождении доктора и духовника, одетых в черное, в последний раз наслаждающегося невозмутимой красотой создания Лебрена и Ленотра («Людовик XIV. Кормление рыб», «Прогулка короля», «У Курциуса» — все в Русском музее, «У бассейна Цереры» — Третьяковская галерея, «Le roi se promenait par tous les temps» — Одесская картинная галерея и собр. И. С. Зильберштейна). Иногда в изображении персонажей

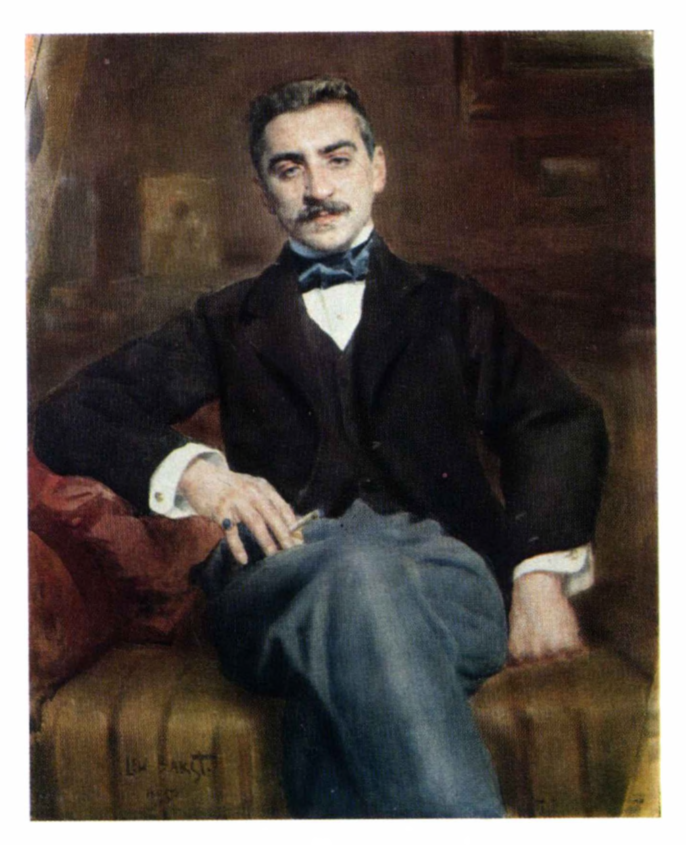
проскальзывает легкий намек на гротеск, например, в изображении старого короля, присевшего на корточки, чтобы лучше рассмотреть расстилающуюся вдали панораму, тогда как его спутники почтительно его ожидают («У Курциуса»). Слегка гротескные фигурки напоминают о тщете человеческих стремлений перед лицом великого и прекрасного. Если Сомов и Бенуа к моменту основания «Мира искусства» нашли свои темы и выработали свой художественный язык, то Л. С. Бакст (1866—1924), старший среди них, почти ровесник Серова, еще продолжал свои поиски. Еще и в 1901 году Бенуа будет писать: «Еще менее выяснившимся представляется Бакст. Он начал с нелепых анекдотов в духе Владимира Маковского, увлекся затем Фортуни и несколько лет подряд блистал на акварельных выставках своими жеманными головками, перешел затем к более серьезным задачам и в своем «Въезде Авелана» пытался с большей затратой энергии тягаться с Бенцелем, после того ударился в подражание шотландцам и современным французам, надавал в этом роде несколько хороших пейзажей и портретов, и вдруг за последнее время обратился к «старикам», к серьезному культу форм великих мастеров прошлого. Какое метание, какой извилистый, далекий путь! Все это делалось вполне искренне, убежденно, с горячим увлечением, но несколько бестолково и непоследовательно. У Бакста золотые руки, удивительная техническая способность, много вкуса, пламенный энтузиазм к искусству, но он не знает, что ему делать» [45].



Л. С. БАКСТ
Боярыня
1892. Акв.

Бенуа здесь в нескольких словах дал почти исчерпывающую характеристику творчества Бакста 90-х годов. К воздействиям на Бакста, перечисленным Бенуа, надо прибавить еще влияние «боярского» жанра Константина Маковского, испытанное Бакстом в начале 90-х годов, которое чувствуется в его акварелях (Русский музей). Недаром Баксту «попадало» за симпатии к К. Маковскому от других членов кружка. Истинной сферой Бакста стала театральная декорация, но первые серьезные опыты работы в этой области относятся уже к началу XX века.

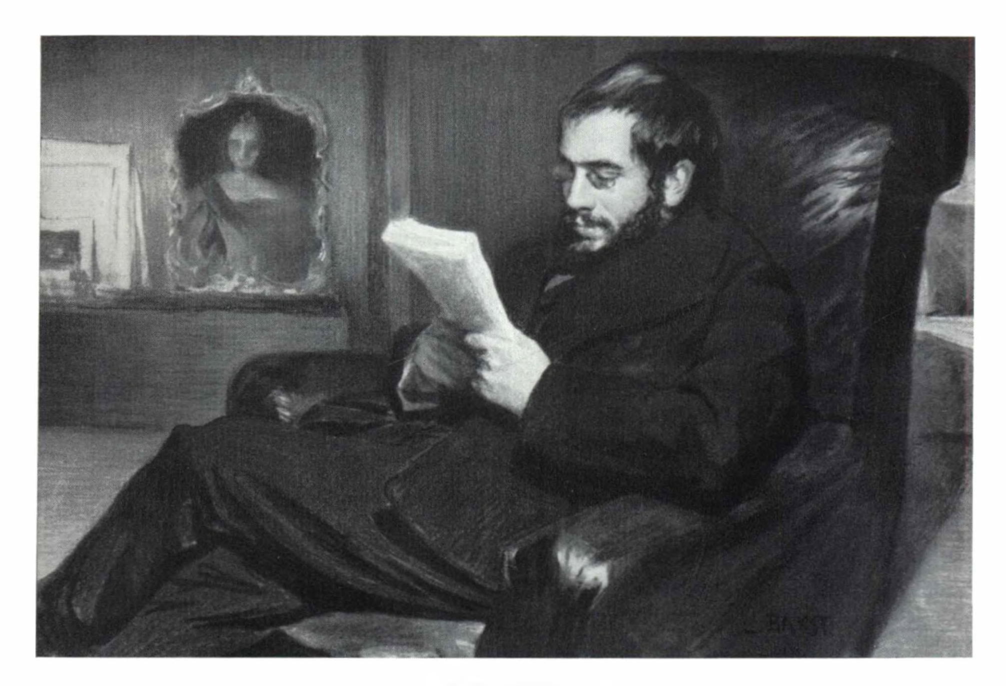
Наиболее интересные вещи Бакста в 90-х годах можно увидеть в портретном жанре. Следует отметить портреты «джентльмена» В. Ф. Нувеля (акварель, 1895, Русский музей) и особенно А. Н. Бенуа (пастель, 1898, Русский музей). Последний можно признать лучшим среди бесчисленных



Л. С. БАКСТ
Портрет В. Ф. Нувеля
1895. Акв., пастель

изображений Бенуа, выполненных в разное время его современниками. Портрет решен в темной гамме. Видимо, Бакста занимала здесь задача сделать живописным черное. Чернобородый Бенуа в черном костюме погружен в чтение, расположившись в большом черном кожаном кресле. Образ Бенуа полностью совпадает с литературными зарисовками идеолога «мирискусников» этого периода. Это действительно «черный жук, завалившийся в кресло», бывший «настоящей «маткой» всего шумного улья» [46] «Мира искусства». Слева видны приметы художнического быта, характеризующие модель, — большие папки с рисунками, портрет XVIII столетия, изображающий Елизавету Петровну, в рамке с рокайльными завитками. Бенуа окружает атмосфера художественных интересов. Жанровое решение «Портрета А. Н. Бенуа» (молодой человек, погруженный в чтение) позволяет связать его с некоторыми тенденциями портретной живописи, характерными для 90-х годов, в частности с портретами В. А. Серова.

Самым юным участником кружка Бенуа был Е. Е. Лансере (1875—1946). В рассматриваемый период он еще только овладевал мастерством,



Л. С. БАКСТ
Портрет А. Н. Бенуа
1898. Акв., пастель

учился, как мы упоминали, в Школе Общества поощрения художеств и в Париже, откуда возвратился вместе с А. П. Остроумовой в 1898 году. Несмотря на некоторую незрелость, в творчестве Лансере 90-х годов уже намечаются те темы и формы, которые станут преобладающими в его искусстве следующего периода. Среди его работ до создания «Мира искусства» выделяются акварель «Фонтанка» 1895 года, которую восхищенный Бенуа называл в своих письмах несколько преувеличенно «шедевром» [47], и иллюстрации к книге Е. Балабановой «Легенды о старинных замках Бретани» (1897—1898, оригиналы хранятся в Секции рисунка Русского музея).

Как справедливо указывает исследователь творчества Лансере, «эти две работы определили те сферы деятельности, которые на многие годы сделаются для него основными: книжная иллюстрация и акварель, в частности изображение Петербурга, одним из вдохновенных певцов которого он будет и в начале и в зрелую пору своего творчества» [48].

* * *

Пока художники из кружка Бенуа завершали совершенствование в своем искусстве за границей, Дягилев в Петербурге развивал бурную деятельность по устройству выставок, ставших своего рода репетицией выставок «Мира искусства». В феврале 1897 года была открыта Выставка английских и немецких акварелистов. Она познакомила русскую публику с ря-

дом крупных мастеров этих двух стран и прежде всего многочисленными акварелями Менцеля, бывшего в какой-то мере учителем «мирискусников» в камерном решении исторической темы. Вместе с тем выставка обличала неустановившиеся еще вкусы ее устроителей, на ней было немало салонных вещей, особенно шотландских акварелистов. Сомов справедливо отзывается о ней в письме к Бенуа в Париж: «Выставка в общем нам интересна (конечно, уже потому, что на ней чуть ли не 90 Менцелей), но носит на себе слишком модный и очень односторонний характер. Художники набраны из легко продающихся салонных maître'ов. Масса шарлатанства: напр[имер] Стевенсон, Маколей, Петерсон, Melville [...] Melville очень напоминает по общему впечатлению смесь Альб[ерта] Бенуа с Бенкендорфом [...]» [49].

Более значительными были Выставка скандинавских художников, открывшаяся осенью того же года в залах Общества поощрения художеств, и в особенности Выставка русских и финляндских художников в музее Штиглица (открылась в январе 1898 г.), которую сами «мирискусники» расценивали как свою первую выставку, «первое выступление «Мира искусства», но пока еще не под этим названием» [50]. Блестящий организаторский талант Дягилева помог привлечь на выставку помимо основной группы дружеского кружка всех крупнейших представителей молодого искусства — Врубеля, Серова, Левитана, Нестерова, К. Коровина, А. Васнецова, Рябушкина, Малютина, Е. Поленову, финнов Эдельфельта, Галлена, Бломстеда, скульптора Вальгрена и других. Выставка вызвала самую оживленную реакцию в художественных кругах и полемику в печати.

Очень показательна в этом смысле большая статья патриарха русской художественной критики — В. В. Стасова, сурово осудившего выставку, назвав ее «оргией беспутства и безумия» [51], и давшего Дягилеву прозвание «декадентского старосты». Особое негодование Стасова вызвали работы Врубеля — панно «Утро» и скульптура «Демон». Стремление Врубеля к фантастическим образам приводит маститого критика в недоумение: «Все демоны, все демоны, отчего это они так по вкусу г. Врубелю [...] отчего они вечно так нужны для его творчества? Что за интерес, что за потребность странная такая?» [52] Положительное отношение Стасова вызывают произведения Серова, А. Васнецова, Левитана, Рябушкина, Пурвита, отчасти К. Коровина.

Статья В. В. Стасова чрезвычайно типична, подобное отношение к выставке, особенно к Врубелю, было наиболее распространенным.

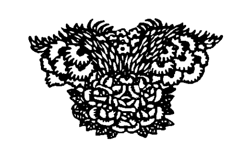
Но часть публики, особенно художественная молодежь, отнеслась к выставкам, организованным Дягилевым, иначе. Об этом свидетельствуют, в частности, воспоминания Нестерова: «Вот группа академистов; они категоричны, рубят с плеча: в восторге от Серова, восхищаются Левитаном. Новые слова, термины. Вспоминают выставку в школе Штиглица, всех этих шведов, норвежцев, финляндцев, сецессионистов, любят их,

помнят поименно. Как они ярки, как много в них света! Вот настоящая живопись! Там есть «настроение». Ясно, что надо делать... Мы с ними. А если с ними, то, значит, — против М., против К., против всех этих черных, тяжелых, тенденциозных полотен.

Так говорила тогда зеленая академическая молодежь. Так говорили и мыслили уже многие.

Имя Дягилева повторялось чаще и чаще. Дягилев и его друзья, главным образом Александр Бенуа, поставили себе целью так или иначе завербовать все, что было тогда молодого, свежего...» [53].

Выставкой русских и финляндских художников подготовительный период «Мира искусства» закончился. На повестке дня группы стояла организация журнала и регулярных выставок.



ГЛАВА ВТОРАЯ



СЕРЕДИНЕ 1890-х годов в кружке Бенуа возникает мысль об издании художественного журнала. «Года три тому назад, — писал Бенуа в 1898 году, — я бредил о журнале...»[1]. Журнал был плодом коллективных усилий всех членов кружка. На разных этапах его возникновения роль «двигателя» принадлежала то одному, то другому его участнику. По свидетельству Бенуа, «заслуга первых толчков в сторону издания журнала» принадлежала А. П. Нуроку[2], включившемуся в кружок в 1892 или 1893 году. Альфред Павлович Нурок был старше прочих участников «сенакля» и на первых порах имел на них значительное влияние. Широко образованный человек, знаток французской литературы и музыки, «он первый нас познакомил, — вспоминал Бенуа, — с рисунками Бирдлэ и пропагандировал Фидуса, Стейнлена и Т. Т. Гейне, оказавших такое влияние на наше художественное восприятие»[3]. Нурок обладал язвительным остроумием, отличавшим впоследствии его писания в «Мире искусства», где он выступал под псевдонимом «Силэн» и под литерами «А. Н.». Серову принадлежит необыкновенно удачный портрет Нурока (литография, 1899 г.), где не только блестяще запечатлена его характерная внешность, но и выражена внутренняя сущность. «Высокий, черный, худой, уже с лысиной и в «ученых» очках, этот петербургский парижанин, — по замечанию П. П. Перцова, — играл роль Мефистофеля в кружке юных Фаустов»[4]. Но в эту пору кружок еще «не созрел» для издания журнала. Понадобилось довершение художественного и общего образования, расширение кругозора, «пробы пера» Бенуа и Дягилева, выступление на Выставке русских и финляндских художников для того, чтобы мечта о журнале могла претвориться в действительность. Главным деятелем стал С. П. Дягилев, который провел организационную работу в период пребывания Бенуа и большинства других участников кружка во Франции. В письме от 8/20 октября 1897 года он сообщал Бенуа: «Ты уже знаешь от Кости (Сомова. — *Н. Л.*), что я весь в проектах один грандиознее другого. Теперь проектирую этот журнал, в котором думаю объединить всю нашу художественную жизнь, т. е. в иллюстрациях помещать истинную живопись, в статьях говорить откровенно, что думаю, затем от имени журнала устраивать серию ежегодных выставок, наконец, примкнуть к журналу новую, развившуюся в Москве и Финляндии отрасль художественной промышленности, словом, я вижу будущее через увеличительное стекло [...] Я жду от тебя по крайней мере пять статей в год, хороших и интересных, все равно о чем [...] Названия журнала еще не знаю»[5].

Название журнала долго не могли установить. Бенуа предлагал назвать его «Возрождение», видимо, в ответ на обвинения новых явлений

искусства в декадентстве. Споры о том, представляют ли собой новые тенденции в искусстве конца XIX века упадок, декаданс, или, напротив, возрождение искусства, уже велись в ту пору на страницах печати. В 1897 году в литературном приложении к «Ниве» была напечатана большая статья Грабаря, присланная им из Мюнхена, под боевым заголовком «Упадок или возрождение?» [6]. Среди предполагаемых названий будущего журнала были также: «Вперед», «Новое искусство», «Чистое художество», «Красота» [7].

Наконец, решено было назвать журнал «Мир искусства». Название далеко не случайное. Основатели журнала как бы объявляли искусство особым миром, автономным от обыденной действительности, что в ту пору обострившихся споров о месте и роли искусства в обществе (достаточно вспомнить, например, печатавшийся как раз в это время в «Вопросах философии и психологии» трактат Л. Толстого «Что такое искусство») звучало само по себе достаточно выразительно. Далее — в этом названии можно было ощутить претензию на признание достойными войти в круг искусства только те произведения, которые соответствуют критериям редакции журнала. Таким образом, уже само название журнала вызывало на спор, в нем содержался зародыш идей, впоследствии сформулированных на его страницах.

18 марта 1898 года был подписан издательский договор. Издателями, давшими средства, стали кн. М. К. Тенишева и С. И. Мамонтов, редактором — С. П. Дягилев. Началась работа над подготовкой первых номеров.

Всем членам дружеского кружка, вошедшим в редакцию, было ясно, что ведущим журнальным бойцом должен стать Бенуа. «Без ближайшего и непосредственного участия Бенуа, — по словам Философова, — журнал был просто немыслим» [8]. Но неожиданно для всех Бенуа, продолжавший во Франции работу над первым версальским циклом — «Последние прогулки Людовика XIV», — выказал некоторую холодность по отношению к зарождавшемуся журналу и сомнения по поводу своего в нем участия. Он отвечал на призывы петербургских друзей — Дягилева, Философова, Нуреля — обширными письмами, имеющими принципиальный интерес для характеристики его взглядов в ту пору, в частности, на роль художественного журнала и на возможности и задачи художественного критика. 5 июля 1898 года Бенуа писал Философову:

«[. . .] Forcément* журнал есть опошление. Но в то же время я не должен забывать, что есть люди, молодые художники (и старые), которым это покажется очень вкусной пищей и которым оно может принести пользу. Поэтому я принципиально за журнал. Но от этого до теплого к нему отношения далеко [. . .] Всего больше мучает меня, нужно ли вам, т. е. возможны ли для журнала разговоры о старом, т. к. я только этим

* Здесь: неизбежно (франц.).

теперь серьезно заинтересован. Дозвольте, чтобы я черпал материал для своих статей не только в Салонах и Studio, но и там, где я пребываю с наибольшим наслаждением. Скажу даже по совести, что Салон и Studio мне безумно надоели и писать мне о Бенаре или Пювисе нет никаких сил. Вдобавок, писать о современностях мне, современному художнику, неловко (оставь плечи в покое!). Всякая брань будет мне отнесена к самообольщению или зависти, всякая хвала к товарищеским чувствам. И здесь я нечаянно попал еще на одну причину холодного отношения к писанию. Это именно то, что я сам художник (хотя бы дрянной, не в том дело) [...]

Обобщая, прихожу к следующему выводу. Вообще, я «ушел дальше» интеллигентной толпы. То, что ей интересно, — для меня fade, старо, пережевано, между тем я еще не дошел (и дойду ли, большой вопрос) до той вершины, откуда я могу видеть высшие истины, которые мне дали бы и силу о них говорить. Теперь я в облаках, в тумане, ничего, кроме себя самого (а я сам нечто весьма хаотическое), не вижу, а подносить себя самого публике — мне кажется и унизительным, и вредным, и безобразным в том виде, в каком теперь нахожусь [...] Я не хочу быть художественным Фребелем, а стать Рескиным или даже нашим Стасовым нет (может быть, «покамест», дай бог) сил, внутреннего убеждения, вдохновения. Хоть путано, но все же, кажется, довольно ясно изобразил свое положение и повторяю еще раз, что хочу быть вам полезным, но встречаются препятствия, которые я все же надеюсь преодолеть» [9].

Колебания Бенуа поставили его друзей в Петербурге в немалое затруднение. В горячке подготовки журнала, уверенные заранее в участии Бенуа, они не были склонны обсуждать раздумья Бенуа и просто решили, что «Шура раскис», стал «мартиндокствовать» [10]. Дягилев отвечал ему 5/14 июля 1898 года в характерном для него деловом стиле, «с большим количеством логики»:

«Милый друг, когда строишь дом, то бог весть сколько каменщиков, штукатурщиков, плотников, столяров, маляров тебя окружают, бог знает сколько хлопот надо то в строительном, то в ином каком-нибудь комитете. То кирпич, то балки, то обои, то всякая другая мелочь. Об одном только спокоен — это что фасад дома будет удачен, так как ты веришь в дружбу и талант архитектора-строителя. И вот выходит обратное, когда ты в пыли и в поту вылез из-под лесов и бревен, оказывается твой архитектор говорит тебе, что он дома выстроить не может, да и вообще к чему строить дом, есть ли это необходимость и пр.? И тут только ты понимаешь всю мерзость и кирпичей и всю вонь обоев, клея и всю бестолковость рабочих и пр.

Так ты подействовал на меня твоим письмом. Уж если Валичка (Нувель. — *Н. Л.*) расшевелился, то пойми же, главным образом потому, что он видит, чего все это стоит и как это все дается. А ты вдруг начинаешь говорить о пользе журнала, о том, можно ли говорить о стариках

или Васнецове или о том, как бы не поссориться с кем-нибудь. Я не могу и не сумею просить моих родителей о том, чтобы они меня любили, так я не могу просить тебя, чтобы ты мне сочувствовал и помогал, не только поддержкой и благословеньем, но прямо, категорично и плодовито помогал своим трудом.

Словом, я ни доказывать ни просить тебя ни о чем не могу, а трясти тебя, ей богу, нет времени, а то того и гляди свернут тебе шею. Вот и все, надеюсь, что искренний и дружелюбный тон моей брани на тебя подействует и ты бросишь держать себя, как чужой и посторонний, и оденешь скорее грязный фартук, как и все мы, чтобы месить эту жгучую известку»[11].

Эти два письма как нельзя лучше рисуют индивидуальности двух главных деятелей «Мира искусства» — «размышляющего вслух», критически взвешивающего «за» и «против» Бенуа и полного кипучей энергии, блестящего организатора Дягилева, для которого не существовало сомнений, когда он принимался за дело. Однако натиск Дягилева не сразу сломил колебания его друга. В следующем письме к Философову Бенуа продолжает свои размышления о возможном значении журнала и анализ собственной личности применительно к критической деятельности: «Ведь это же не парадокс, — пишет он, — что Микель Анджело не читал журналов и что журналы не породили Микель Анджело. Вы же сами пишете мне, что в Москве нашли целые залежи художников, свежих и интересных. Они также явились без журналов. Также и Walter Crone и Morris и другие. Но я же сам не стану отрицать, что журнал вещь хорошая... Это такой же вопрос, как и музей. И их не было во времена Микель Анджело, между тем я первый стою за их существование и горько бы заплакал, если бы их уничтожили (хотя мне и представляется мысль, что уничтожение их вызвало бы художников к совершенно новому и свежему творчеству). Ну, что мне делать, если я всегда и во всем двуличен? Я люблю Рим и доволен, что он пал, я люблю XVIII век, но благодарен Революции и т. д. [...] В вопросе о журнале я отлично вижу обе стороны, что он forcément опошление (ради бога, не шокируйтесь этим словом, поймите меня) [...] а в то же время знаю отлично, что он часто есть единственное средство, чтобы познакомиться с прекрасными вещами, и т. д. [...] Но при этом вспоминается мне Pan и его крах (а хорошие имена были между его сотрудниками), вспоминается Savoy и его крах (положим, почетный), и тогда я начинаю недоверчиво смотреть на наш журнал, особенно, если подумаешь, от скольких людей он зависит и что эти люди от него хотят. Ну, словом, баста иеремиады, сомнения и всякая всячина. Ваши письма меня встряхнули [...] И не отказываясь от моих слов, что журнал не породит Микель Анджело, я с рвением примусь за дело [...]»[12].

Из приведенных писем Бенуа ясно видно, что он с чувством большой ответственности подходил к вопросу об издании журнала и своего в нем

участия. Более всего его заботит просветительская, культуртрегерская роль журнала, та самая «презренная польза», которой чурались некоторые из его спутников. Если откинуть «ламентации» в его письмах, то вопрос, по существу, сводится к тому, будет ли польза для читателей журнала, и прежде всего художников, от его работы, поможет ли она формированию будущих «Микеланджело». Не случайно упоминание имени Стасова, олицетворявшего общественное воздействие критики. После некоторых колебаний вопрос об участии в журнале был решен положительно, и Бенуа бесповоротно ступил на стезю художественной критики, которая стала одной из главных частей его многосторонней деятельности. «Педагог», «воспитатель» отлично ужился в нем с художником.

Пока Бенуа в Париже решал для себя «быть или не быть» художественным критиком, в Петербурге готовились к выпуску первые номера журнала. Помимо «Наполеона» редакции, Дягилева, ближайшее участие в работе принимал Д. Философов, сыгравший впоследствии в известной мере «роковую» роль в судьбе журнала, так как именно он способствовал все более активному участию на его страницах «религиозных философов» — В. Розанова, Л. Шестова (Шварцмана) и других. Философов ведал литературной частью журнала и выполнял обязанности секретаря редакции. Активную роль в журнале играли уже упоминавшийся А. П. Нурок, обычно писавший краткие остроумные заметки о художественных и музыкальных новостях, и В. Ф. Нувель, интересы которого были связаны преимущественно с музыкальной жизнью. «По уму, вкусам, знаниям, — сообщал П. П. Перцов, — Нувель был совершенная «ровня» остальным, ему не хватало только специальных талантов, причем, в отличие от Дягилева, он не имел и таланта лидера [. . .] Нельзя даже представить себе «Мир искусства», не представляя себе в то же время его маленькой, вертлявой, всегда франтовато одетой фигурки, живо бегающей по комнате с сигарой в зубах или восседающей на самом краю дивана, заложив нога за ногу. По своему официальному положению Нувель был чиновником министерства двора, но службой своей он совершенно не интересовался. Она была для него лишь средством заработка, и мы знали об этой службе только потому, что иногда он появлялся в редакции в «деловом» виц-мундире. Все жизненные интересы Нувеля были сосредоточены на «Мире искусства» — журнале и выставках, как и после он сохранил эту свою жизненную линию, принимая самое близкое участие в театральном деле Дягилева. Помимо этого, у Нувеля был еще большой интерес и даже талант к музыке, и я до сих пор помню впечатление, которое произвело на меня исполнение им с Дягилевым в четыре руки на квартире у Бенуа Четвертой симфонии Чайковского. По инициативе Нувеля (и Нурока) образовался тогда в Петербурге кружок «Вечеров современной музыки», довольно регулярно дававший свои концерты в течение ряда лет и знакомивший на них российскую публику с произ-

веденнями Дебюсси, Макса Регера, Рихарда Штрауса и других тогдашних музыкальных новаторов»[13].

Чем-то вроде «художественного редактора» (в редакции «Мира искусства» не было формального разграничения функций) был Л. С. Бакст, который заботился о художественном оформлении журнала и качестве репродукций; «жертва Сережиной деспотии» — Левушка Бакст — просиживал иногда целыми днями, — вспоминал Бенуа, — выводя изящные надписи под рисунками и ретушируя фотографии с целью придать им более художественный характер»[14].

Из крупных художников наиболее близким «Миру искусства» человеком стал В. А. Серов, творчество которого «мирискусники» издавна высоко ценили[15]. Первым познакомился с ним в начале 1896 года Бенуа, когда организовывал участие русских художников на очередной выставке мюнхенского «Сецессиона». Бенуа «сватал» в Мюнхен — кроме Серова — Левитана, Нестерова, А. Васнецова, Переплетчикова, Светославского[16]. Серов, Левитан и Переплетчиков выставили на «Сецессионе» 1896 года свои работы[17]. Во время этого посредничества Бенуа и возникла связь крупных московских художников с будущими «мирискусниками», которая была продолжена на Выставке русских и финляндских художников, а затем — на выставках журнала «Мир искусства». Из всех москвичей Серов был наиболее тесно связан с «Миром искусства» до конца жизни. «В кругу художников «Мира искусства» Серов находил, — по словам Н. И. Соколовой, — поддержку и обоснование своей тяге к освоению западной культуры и преданной любви к старым мастерам. В кругу художников «Мира искусства» он находил поддержку своим тяготениям в сторону декоративного искусства, теоретические обоснования своим формальным проблемам»[18]. Серов спас журнал от прекращения после первого же года издания, когда С. И. Мамонтов разорился, а М. К. Тенишева, видимо, устрашенная нападками на журнал (в частности, она болезненно восприняла карикатуры Щербова, изображавшего ее в виде коровы, которую доит Дягилев), отказалась его субсидировать впредь. В это критическое для журнала время Серов, писавший в ту пору один из портретов Николая II, выхлопотал правительственную субсидию на издание журнала. Серов же был своего рода «уполномоченным» выставок «Мира искусства» по Москве и безотказно выполнял все, порой очень хлопотливые, поручения Дягилева по организации выставок, отбору и пересылке картин и т. д. «Мирискусники» чрезвычайно ценили талант, ум и вкус Серова. По признанию Бенуа, «значительность его «внутри редакции» была совершенно исключительна»[19], «в сущности» Серов был единственным нашим арбитром, перед которым преклонялись и мы, художники, и наш «заправила» — Сережа»[20].

Кроме Серова и упомянутых выше московских художников к моменту основания журнала его редакция установила более или менее близкий контакт с целым рядом молодых художников, творчество которых, отме-

ченное новыми исканиями, вступало в пору своего расцвета. Среди них надо отметить прежде всего К. Коровина и Головина, Малявина и Остроумову, Малютина и Е. Поленову. Меньше был связан с «Миром искусства», хотя и выставлялся там, Врубель, еще не оцененный «мирискусниками» должным образом, что отразилось и на характеристике Врубеля в «Истории русской живописи» А. Бенуа. Не чужд был журналу первое время и Репин, всегда интересовавшийся новыми явлениями в художественной жизни и согласившийся участвовать на выставках «Мира искусства». Единственным из крупнейших мастеров той поры, который наотрез отказался от участия в «Мире искусства», был Суриков — один из наиболее ценимых «мирискусниками» художников [21].

Причастные журналу и устраиваемым им выставкам лица встречались на «вторниках» редакции, помещавшейся в квартире Дягилева сначала на верхнем этаже дома на углу Литейного проспекта и Симеониевской улицы (Литейный, 45), а затем, с 1901 года, на Фонтанке. Уже сама обстановка редакции была примечательна и воспринималась современниками как выражение эстетических устремлений журнала. «Квартира обставлена с яркостью, вместо люстры дракон, стильные стулья и т. д.» [22], — отмечает в своем дневнике Брюсов. «Высоко над кипенью столичной суеты,— пишет о первом помещении редакции другой современник, — сугубо бойкой на этом перекрестке, — над грохотом экипажей, лязгом тогдашних колымаг — «конок» с их звонками и всем шумом толпы, — висел этот приют экзотизма, как некие сады Семирамиды» [23]. Стены квартиры были увешаны вывезенными Дягилевым из заграничных путешествий произведениями Ленбаха, Менцеля, Пюви да Шаванна, Даньяна-Бувре, Бартельса и других. Одно время квартиру украшал временно находившийся у Дягилева «Портрет С. М. Волконского» И. Е. Репина, выставлявшийся на Первой международной выставке «Мира искусства» 1899 года.

Объединив молодых талантливых художников, ищущих новых путей в искусстве, заручившись участием Репина и Серова, Нестерова и Левитана, обеспечив материальную поддержку Мамонтова и Тенишевой, редакция приступила к изданию журнала. В ноябре 1898 года, почти одновременно с выходом первого номера журнала «Искусство и художественная промышленность», издаваемого Обществом поощрения художеств под редакцией Н. П. Собко, явился в свет № 1—2 «Мира искусства» за 1899 год. Подготовительный период закончился. «Мирискусники» получили возможность высказаться перед широкой публикой.

В двух первых книжках журнала была напечатана статья Дягилева «Сложные вопросы», где в заостренном виде формулировалась эстетика «Мира искусства». Статья эта отнюдь не принадлежит к крупным явлениям в области теории искусства, она носит даже несколько дилетантский, недостаточно профессиональный (в отличие от писаний Бенуа) характер, но представляет для нас интерес своей программностью, а так-

же тем эффектом, который она произвела при своем появлении. Эпиграфом были взяты слова Микеланджело: «Тот, кто идет за другими, никогда не опередит их». Статья состоит из четырех частей — «Наш мнимый упадок», «Вечная борьба», «Поиски красоты» и «Основы художественной оценки». Вкратце их суть сводится к следующему.

В первой части статьи Дягилев стремится отвести от себя и своих единомышленников упреки в декадентстве (вспомним, что уже в статье, посвященной Выставке русских и финляндских художников, В. В. Стасов наименовал выставку декадентской, а Дягилеву дал крепко приставшее к тому прозвание «декадентского старосты»). Называя упадок нового искусства «мнимым», Дягилев переходит в атаку на современных последователей трех главнейших направлений в искусстве XIX столетия — классицизма, романтизма и реализма. Его вывод: все три направления к настоящему времени пришли в упадок, а их представители и являются, по его мнению, истинными декадентами. При этом под современным классицизмом и романтизмом он разумеет, надо думать, академизм, когда говорит о «ремесле Тадем и Бакаловичей» и «бесчисленных мадоннах, изготовляемых на плодовитых немецких фабриках» [24]. Говоря о «декадентах реализма», «вытащивших на полотна лапти и лохмотья» [25], Дягилев явно подразумевает некоторых поздних передвижников. Таким образом, уже на первых страницах в несколько завуалированной форме Дягилев определяет своих главных противников.

Вторая часть статьи — «Вечная борьба» — посвящена борьбе «узкоутилитарной тенденциозности» с теорией «искусства для искусства». Эта часть чрезвычайно противоречива. Дягилев явно не справился с анализом крупнейших эстетических направлений XIX века. В одном лагере сторонников «узкоутилитарной тенденциозности» оказываются у него Прудон, Чернышевский [26], Писарев, Брюнетьер и Лев Толстой. С одной стороны, автор не отрицает общественного значения искусства — «эту старую неоспоримую истину» [27], а с другой — говорит о самоцельности, самополезности и свободе искусства, утверждая, что «творец (в смысле художник. — *Н. Л.*) должен любить красоту и лишь с нею должен вести беседу во время нежного, таинственного проявления своей божественной природы» [28].

В третьей части своей статьи Дягилев анализирует две основные, по его мнению, теории красоты в искусстве. Он рассматривает теорию английского искусствоведа Рёскина и воззрения французских декадентов, впрочем, тщательно избегая употребления самого слова «декадент». Дягилев излагает довольно подробно взгляды Рёскина на искусство как подражание нетронутой, девственной природе, «далеко превосходящей человеческое воображение». Редактор «Мира искусства» полемизирует с утверждением Рёскина, что «природа должна быть воспроизводима с кропотливостью» [29]. Не соглашаясь с основными выводами Рёскина, Дягилев отвергает также идеи Бодлера и Эдгара По, Пеладана и Гюисманса

об основополагающей роли воображения как некой «божественной» способности художника. Сравнивая оба взгляда на искусство и отдавая все же предпочтение Рёскину, Дягилев выдвигает на первый план роль личности творца, роль индивидуальности. «Именно в этом отражении идей и явлений на натуру художника, — пишет он, — для нас состоит интерес художественного произведения» [30].

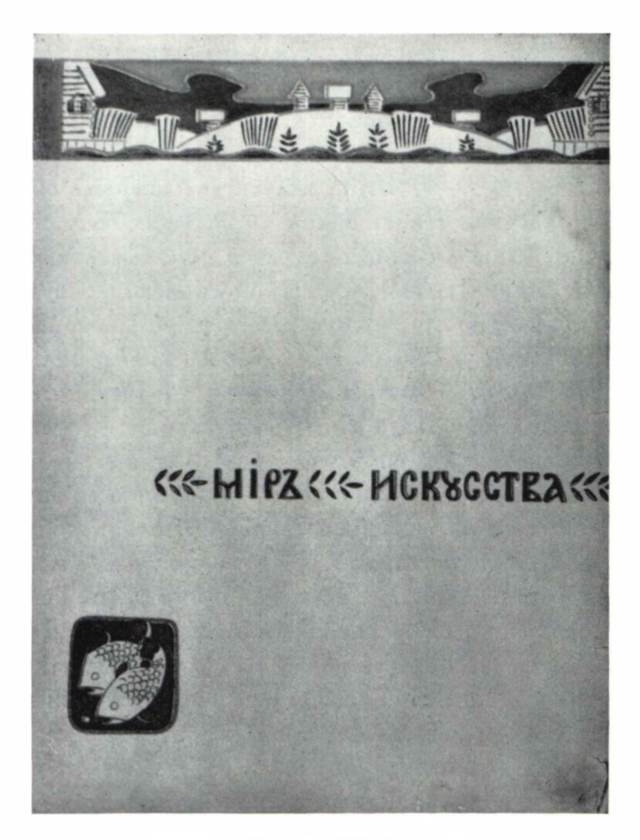
Утверждению этого индивидуализма в искусстве посвящена последняя часть статьи Дягилева — «Основы художественной оценки», — написанная с большим задором и энергией и тем отличающаяся от трех предшествующих, сравнительно более осторожных (исключая выпад против Чернышевского) по своим формулировкам. Она открывается положением о том, что «красота в искусстве есть темперамент, выраженный в образах, причем нам совершенно безразлично, откуда почерпнуты эти образы, так как произведение искусства важно не само по себе, а лишь как выражение личности творца» [31]. Развив это положение, Дягилев переходит к формулированию задач художественной критики. Они сводятся у него к «воспеванию» искусства, к «торжественной встрече» всякого нового проявления таланта, к «пенью гимнов». «Богами» «художественной мифологии» он называет Джотто, Шекспира и Баха и ставит рядом с ними Пюви де Шаванна, Достоевского и Вагнера. В конце статьи рассматривается «больной вопрос современности и особенно русского искусства» — вопрос о национальном характере. «Сама натура (художника. — *Н. Л.*) должна быть народной, — пишет Дягилев, — должна невольно даже, может быть, против воли, вечно рефлектировать блеском коренной национальности» [32]. От имени «жаждущего красоты поколения» Дягилев призывает «всосать в себя всю человеческую культуру, хотя бы только для того, чтобы отвергнуть ее потом» [33].

Таким образом, капитальными пунктами «программы» Дягилева стали утверждение автономности искусства и свободы художника, а задача художественной критики формулировалась как воспевание личности творца. Надо сразу же отметить, что журнал в дальнейшем отнюдь не отличался «железной последовательностью» в проведении этих взглядов. В частности, художественная критика в нем вовсе не ограничивалась «пеньем гимнов» талантам. Вообще воззрения, высказываемые на страницах журнала, нередко были противоречивы, и не только взгляды различных авторов, но часто и взгляды одного и того же сотрудника претерпевали на протяжении нескольких лет издания журнала заметную эволюцию, о чем мы будем говорить ниже. В одном объединялись участники журнала с самого начала — это в борьбе на два фронта — против академизма и против передвижничества. В их представлении эти два фронта порой смыкались. Подобные воззрения имели некоторые причины, так как, с одной стороны, профессура Академии после реформы 1893 года состояла преимущественно из передвижников, а с другой — на выставках Товарищества появлялось все больше картин Богданова-

Бельского, Бронникова, П. А. Брюллова, Лемана и других художников, не имевших отношения к идеям истинных передвижников, картин, которые принципиально не отличались от полотен салонного академизма.

С первого номера «Мир искусства» систематически печатает статьи и заметки, направленные к развенчанию и дискредитации своих противников. Особенно «зубастыми» были заметки в художественной хронике. «Краткими, острыми заметками, полемическими статьями мы постоянно выясняли свою позицию, выяснить которую длинными убедительными рассуждениями мы просто не умели, — писал Философов. — Да надо откровенно сказать, что полемика эта доставляла нам истинное утешение» [34]. О характере полемики дает яркое представление нашумевшая заметка в первом же номере журнала: «Несчастной Англии грозят выставки картин русских художников Ю. Клевера и В. Верещагина. Как предохранить русское искусство и английскую публику от такого неприятного сюрприза?» [35] Помимо кратких заметок борьбе с художественными противниками посвящались подборки статей с привлечением иностранных авторов; так, например, в одном из номеров журнала за первый год издания были подряд напечатаны несколько статей, доказывающих устарелость и даже вред академий для современного искусства [36]. Автором одной из них был немецкий живописец Франц Ленбах, чрезвычайно популярный в ту пору в кругах, связанных со стилем модерн.

Но преобладающее содержание «Мира искусства» составляет, разумеется, не отрицающая, а позитивная, утверждающая часть — систематическое ознакомление русской публики с теми явлениями, которые журнал считал ценными в художественном отношении. «Мир искусства» обильно воспроизводит эти работы на своих страницах и посвящает много статей и заметок их истолкованию. Что же пропагандирует журнал в первую очередь? Его направленность в этом отношении не оставляет сомнений. Главное место в репродукционной части первых номеров занимают воспроизведения работ, носящих на себе в той или иной мере отпечаток «нового стиля», точнее, стиля модерн. В частности, упор делается на произведения тех русских, финляндских, скандинавских художников, в которых отразился национальный «дух», «душа народа» в том смысле, в каком ее понимали в 90-х годах, когда героем искусства становится не бытовой народный персонаж, а большей частью сказочный, былинный герой, олицетворяющий «внесоциальную» народную душу, когда историческая картина преисполняется пафоса «седой старины», а в пейзаже начинает звучать «национальное настроение». Именно поэтому пристальное внимание «Мира искусства» вызывают произведения скандинавских и финляндских художников, в которых указанные черты выразились особенно ярко. Еще в 1896 году Бенуа отметил, что в картине Эдельфельта «Горе», показанной на академической выставке, художнику удалось передать «душу Финляндии» [37]. Интерес к скандинавскому искусству несомненно стоял в связи с большой популяр-



К. А. КОРОВИН
Обложка журнала «Мир искусства» за 1899 год

ностью в эти годы драматургии Ибсена, семидесятилетие которого широко отмечалось как раз в 1898 году, и музыки Э. Грига. Вспомним, что в 1899 году Станиславский ставит на сцене Художественного театра «Эдду Габлер», а в декабре 1900 года Андрей Белый, будущий сотрудник «Мира искусства», пишет «Северную симфонию» (увидела свет лишь в 1903 г.), посвященную Эдварду Григу. После этого не покажется странным, что в «Мире искусства» много внимания уделялось норвежским художникам Эрику Веренскиольду и Ф. Таулоу, финнам А. Галлену с его работами на темы национального эпоса, А. Эдельфельту, В. Бломстеду, Ернефельду, а также прикладному искусству Финляндии и Скандинавских стран, тесно связанному с народными мотивами.

«Национальным духом» пропитаны и работы русских художников, которые были воспроизведены в первом номере «Мира искусства». Журнал начал свою деятельность с пропаганды творчества художников абрамцевского кружка. Несомненно, здесь не обошлось без влияния издателей журнала, особенно С. И. Мамонтова, но это соответствовало в ту пору и принципиальным установкам редакции. Главное место отведено Виктору Васнецову, новая картина которого, «Богатыри», была репродуцирована

на отдельной вклейке, и Левитану. Остальные иллюстрации были посвящены декоративно-прикладному искусству того же В. Васнецова, К. Коровина, С. Малютина, Е. Поленовой и других художников, стремившихся в своем творчестве к возрождению народного искусства.

Во второй книге (№ 3—4) «Мир искусства» впервые обратился к теме, которая впоследствии станет одной из ведущих во всей его деятельности. Репродуцированием цикла портретов «смольнянок» Д. Г. Левицкого и скромный покамест биографической справкой о художнике журнал начал популяризацию старых русских мастеров, которые в XIX веке были преданы забвению и «открытие» которых заново является бесспорной исторической заслугой «мирискусников». Изучение творчества Левицкого было продолжено Дягилевым, выпустившим через четыре года свою известную монографию (при участии В. П. Горленко), не утратившую научной ценности до сего времени. Примечательна энергия, с которой Дягилев занимался разысканием творений Левицкого, разбросанных в ту пору по разным углам страны, находившихся во многих случаях в небрежении в старых помещичьих усадьбах и нимало не ценимых их владельцами. По сообщению Н. М. Гершензон-Чегодаевой, Дягилев «дважды публиковал в газетах обращение ко всем лицам, обладавшим произведениями Левицкого, с просьбой сообщить все то, что они знают об этих вещах. Кроме того, он разослал не менее шестисот писем, содержавших ту же просьбу, к начальникам губерний и губернским и уездным предводителям. Дягилев получил около пятидесяти ответов, которые дали ему богатый материал для пополнения списка работ Левицкого» [38]. Каталог произведений Левицкого, составляющий значительную часть книги, явился прототипом научных списков произведений художников XVIII века в дальнейшем изучении русского искусства этой эпохи.

Возвращаясь к первым номерам журнала, надо отметить, что искусству Западной Европы было уделено в них сравнительно скромное место. Интересен перечень имен художников, которых редакция сочла нужным так или иначе осветить в «программных» номерах журнала. Это французский художник Пюви де Шаванн, которому посвящен некролог Философова в № 1—2 и репродукции в № 3—4, его соотечественник Гюстав Моро, английский прерафаэлит Берн-Джонс и давний любимец «мирискусников» Обри Бердсли. Этому подбору никак нельзя отказать в последовательности. Все эти весьма разные художники были, однако, в той или иной мере связаны с становлением стиля модерн, наиболее интересовавшего редакцию «Мира искусства», особенно Дягилева и Философова. Все они художники «небудничной» темы. Пюви де Шаванн наряду с Бастьен-Лепажем принадлежал к тем современным французским художникам, которые вызывали самый пристальный и стабильный интерес молодых русских живописцев в конце 1880-х и 1890-х годах. Идеализация патриархальной жизни, внутренняя тишина и созерцательность его персонажей, их слияние с природой, интерес к религиозной

теме, монументально-декоративные решения — все это было не чуждо многим из русских художников конца XIX века. Не случайно Нестеров, увидевший работы Пюви де Шаванна во время заграничного путешествия в 1889 году, вспоминал: «...лишь Пантеон с его Пювис де Шаванном вызвал во мне поток новых и сильных переживаний. «Св. Женевьева» Пювиса перенесла как-то меня во Флоренцию к фрескам Гирландайо, в капеллу мной любимой Санта Мария Новелла! [...] Не все, что дал Пювис в Пантеоне, равноценно. И все же именно он, а никто другой, достиг наилучших результатов в стенописи Пантеона и Сорбонны... Пювис и Бастьен-Лепаж из современных живописцев Запада дали мне столько, сколько не дали все вместе взятые художники других стран, и я почувствовал, что, если я буду жить в Париже месяцы и даже год-два, я не обрету для себя ничего более ценного, чем эти разновидные авторы. Все в них было ценно для меня: их талант, ум и их знания, прекрасная школа, ими пройденная, — это счастливейшее сочетание возвышало их в моих глазах над всеми другими. Все мои симпатии были с ними, и я, насмотревшись на них после Италии, полагал, что мое европейское обучение, просвещение Западом может быть на этот раз завершенным. Я могу спокойно ехать домой и там, у себя, как-то претворить виденное, и тогда, быть может, что-нибудь получится не очень плохое для русского искусства» [39]. «Претворением увиденного» стало, как известно, «Видение отроку Варфоломею».

Не только «полупередвижник» Нестеров, но и художник совсем иных устремлений, да и другого поколения, сверстник «мирискусников» Борисов-Мусатов, также стремится к Пювису, на этот раз в буквальном смысле, надеясь стать в 1895 году его непосредственным учеником (мечта эта, как известно, не осуществилась), считая его «самым большим художником нашего времени». «И на долгие годы св. Женевьева Пюви де Шаванна, — сообщает исследователь его творчества, — была любимой фотографией Мусатова в его саратовском уединении...» [40].

В кратком некрологе «Мира искусства» в творчестве Пюви де Шаванна подчеркивались именно те черты, которые делали его родственным поискам нового стиля русских художников той поры: «Бессознательное искание обобщения придает произведениям Пювиса своеобразный оттенок величавой гармонии... Люди не могут довольствоваться повседневной жизнью, не могут удовлетворяться случайным и преходящим, и тот, кто открыл им новые миры, кто заставил верить в реальность видений, никогда не будет забыт. Пювис де Шаванн был одним из этих немногих» [41].

«Открывание новых миров» было присуще и Гюставу Моро. «При всем различии их техники, — писал так повлиявший на формирование воззрений «мирискусников» Р. Мутер, — есть все-таки много общего между духовидцем Гюставом Моро и Пювисом де Шаванном, самым оригинальным и обаятельным творцом декоративной живописи XIX ве-

ка. Моро разнообразит картины множеством подробностей, Шаванн, напротив того, все упрощает, — Моро изысканно наряден, Шаванн аскетичен, — и все же между ними существует несомненное духовное родство» [42]. Мутер был прав в том отношении, что и «аполлинический» Пюви де Шаванн и безудержный фантаст Моро в равной мере стремились уйти от мещанской пошлости обыденной жизни, от окружающей их прозаической буржуазной действительности в создаваемый ими волшебный мир. Но, в отличие от устремленного к «величавой гармонии» творчества Пювиса, искусству близкого к символизму Моро свойственны причудливость фантазии, несколько болезненная экзальтация. Французы, увидев в 1906 году, на выставке русской живописи, устроенной Дягилевым в Париже, произведения Врубеля, по свидетельству современника, нашли в них сходство с творчеством Гюстава Моро [43]. То же стремление к необыденности царит и в полотнах Берн-Джонса, посвятившего свое творчество преимущественно средневековым легендам, в передаче которых сквозит «тоска по несказанному», сближавшая этого прерафаэлита с исканиями конца века.

Ближе всего из этих художников «мирискусникам» был, конечно, Бердсли, художник их поколения, графику которого с характерными пунктирными штрихами они внимательно изучали и следы воздействия которого и в образном строе работ художников «Мира искусства» и в их технике можно обнаружить на протяжении длительного времени, в частности и в графике, оформляющей сам журнал, например, в бакстовской обложке журнала за 1902 год. К воспроизведению работ Бердсли и к заметкам о его творчестве «Мир искусства» возвращался многократно.

Выпуск первых номеров журнала вызвал в прессе бурю единодушного негодования, так как родственных ему по духу органов в то время не существовало и командные позиции в печати занимали его идейные противники, он был «один против всех». Обстрел «Мира искусства» в прессе еще усилился после организации в самом начале 1899 года первой выставки журнала. Она была международной [44]. Помимо произведений русских художников — Бакста, Бенуа, Ф. Боткина, А. Васнецова, Головина, К. Коровина, Левитана, Малявина, Малютина, Нестерова, В. Поленова [45], Е. Поленовой, Переплетчикова, Репина, Серова, Сомова, Трубецкого, Ционглинского, С. Щербатова, Якунчиковой — на ней были представлены работы сорока двух иностранных художников, а также предметы прикладного искусства — ювелирные изделия очень известного в ту пору французского мастера Лалика, вазы Тиффани, гончарные изделия завода «Абрамцево» С. И. Мамонтова, вышивки по рисункам Н. Давыдовой, Е. Поленовой и других. Всего было выставлено более трехсот пятидесяти произведений. Иностранный отдел выставки был довольно пестрым. Руководящую идею экспозиции обнаружить нелегко. Рядом с именами, занявшими впоследствии почетное место в истории мирового искусства, здесь представлены живописцы довольно скромного

дарования и даже сомнительного вкуса, известность которых оказалась весьма эфемерной. По направлению своего творчества представленные здесь художники также существенно отличались друг от друга. Более всего было французов — восемнадцать мастеров. Возле работ Пюви де Шаванна (эскизы к росписям в Парижской ратуше и Амьенском музее) и Г. Моро («Источник» из собр. П. Д. Боткина) был выставлен изобразитель современной крестьянской трудовой жизни во всей ее суровой правде — Лермит с его «Жатвой». Картины крупнейших импрессионистов — «гениального» [46], по выражению Бенуа, Дега, К. Моне, Ренуара — чередовались с полусалонными работами Бенара, Латуша и других. Из художников других школ рядом с таким мастером, как Уистлер, был представлен чрезвычайно обширно бельгиец Леон Фредерик со своими претенциозными полусимволическими-полунатуралистическими и, в сущности, бессодержательными панно «Природа». Вновь много было выставлено работ северных художников — финнов Бломстеда, Галлена, Ернефельда, Эдельфельта, Энкеля, норвежца Таулоу. Количественно преобладали «приятные» по живописи, но некрупные по своим художественным индивидуальностям французы типа Бланша, Латуша, Казена, Симона и других, о которых благожелательно отзывается Бенуа в своих корреспонденциях из Парижа, печатавшихся в «Мире искусства» начиная с № 6 за 1899 год под рубрикой «Беседы художника».

Художественные симпатии «Мира искусства», проявившиеся в подборе иностранного отдела этой выставки, были, в сущности, характерны для европейской художественной интеллигенции тех лет. В них, бесспорно, сказались те воздействия, которые испытывали «мирискусники» в пору формирования своих воззрений и вкусов в области современного искусства — это влияние в первую очередь художественных журналов типа английского «Студио» или берлинского «Пана», затем впечатления парижских выставок, особенно полуофициального Салона Марсова поля, и мюнхенского «Сецессиона», с которым художники «Мира искусства» были связаны уже несколько лет (как раз летом 1898 г. вся группа «Мира искусства» там выставлялась). На выставке «Мира искусства» были представлены имена, мелькавшие и на страницах художественных журналов и в каталогах международных выставок. Характерно, например, что в то время, когда была выставка «Мира искусства», «Студио» посвящает свои страницы тем же Симону, Латушу, Бланшу, Таулоу, Аманжану и другим [47]. Их же произведения кочевали с одной европейской выставки на другую, так, например, И. Грабарь встретил их все в том же 1899 году на выставке венского «Сецессиона» и писал об этом: «. . . все это уже перебывало на всех европейских выставках и есть много такого, что мне приходилось по три, по четыре и по пять раз уже видеть в Париже, в Мюнхене, в Венеции, в Берлине и Дрездене» [48].

Несмотря на полное отсутствие новейших для той поры «левых» западноевропейских художников, эта выставка «переполнила чашу терпе-



К. А. СОМОВ
Обложка журнала «Мир искусства» за 1900 год

ния». Идеолог передвижничества В. В. Стасов отозвался статьями «Нищие духом» [49] и «Подворье прокаженных» [50], где высказался в высшей степени отрицательно о самом журнале и его выставке.

В своей статье о выставке Стасов проводил аналогию между «Миром искусства» и «Двором чудес» с его калеками и уродами в романе В. Гюго «Собор Парижской богоматери».

«Мне кажется, — писал он, — каждый, кто помнит роман Виктора Гюго и попадет вдруг на выставку декадентов в музее Штиглица, тот подумает про себя, что он тот же юноша, Пьер Гренгуар, который попал в «cour des miracles» [51].

Стасов в своей статье не дает обстоятельного анализа представленных на выставке работ, обосновывая это тем, что «их и разбирать-то не стоит», и ограничивая их определение названием «декадентских».

Об этом очень распространенном в ту пору в критических статьях термине размышлял в своем дневнике молодой Александр Блок, писавший: «Назв[ание] декад[ент] прилепляется публикой ко всему, чего она не понимает. Это факт очень обыкновенный и доказывающий только (еще раз!), что на «большую публику» следует махнуть рукой. Но есть люди,

стоящие выше современной aurea medio critas*, — и тем-то из них, кто все-таки, часто просто не вникая в суть и не разбирая, прилепляет удобное по краткости и бранчливости звуков слово к нелюбимым произведениям известного рода — им-то пора разобрать и определить и выяснить свои мысли» [52]. За подобную задачу выяснения своих мыслей по поводу журнала «Мир искусства» взялся крупнейший представитель критического реализма, значительнейший в ту пору художественный авторитет — И. Е. Репин, который после указанной выставки и продолжающихся нападок журнала на академическое искусство в лице Айвазовского, Моллера, Флавицкого, Плешанова, Риццони, В. П. Верещагина и других, чьи произведения журнал считал «вещами постыдными, компрометирующими национальное искусство» и призывал немедленно убрать их «из нашего национального музея» [53], решительно отказался от дальнейшего участия в журнале «Мир искусства» письмом в редакцию журнала «Нива».

Письмо было перепечатано в № 10 «Мира искусства» за 1899 год в сопровождении «Письма И. Репину» С. Дягилева. Письмо Репина «По адресу «Мира искусства» имеет особый интерес, так как дает представление о сути разногласий. При всей запальчивости тона своей статьи Репин, по существу, верно определяет основную направленность журнала — борьбу против академий и сковывающих живое творчество академических канонов («их враги — академии») [54], с одной стороны, и пристальный интерес к западноевропейскому искусству, стремление приобщиться к мировому художественному процессу («вечно пережевываете вы европейскую жвачку») [55] — с другой. По обоим вопросам Репин высказывает решительное несогласие с журналом, аргументируя конкретными примерами. В его статье наглядно прослеживается столкновение принципов позднего передвижнического реализма с исканиями «новой художественности», которое Репин трактует как «дилетантизм». Беря под защиту академии и профессиональные «традиции знания, логическое наблюдение законов форм и колорита природы» [56], Репин точно указывает в первую очередь на самый заметный промах журнала — переоценку творчества Леона Фредерика, называя его «глуповатым любителем». Последовательно защищая академическую систему, Репин выступает, в сущности, против подчеркнутой выразительности формы и цвета, характерных для живописи и скульптуры той поры. Лишь этим можно объяснить его осуждение не только Галлена, которого он трактует как «образчик одичалости художника», или Моне, Анкетена или Кондера, названных «развязными дилетантами», но, в конце концов, и Родена. Его скульптуры «Бальзак» и «Ева» Репин считает «близкими к каменным бабам, украшавшим скифские могилы на юге России». В этом парадоксальном сопоставлении скрыта, в сущности, верная мысль об отходе

* Золотой посредственности (латин.).

Родена от принципов классической скульптурной архитектоники, на которых покоилась академическая система. «Все молодые финляндцы, — пишет далее Репин, — а наши Алекс. Бенуа, К. Сомов, Малютин и другие недоучки с благоговением изучают манеры этих бойцов за невежество в искусстве и надеются на славу в потомстве» [57].

Впрочем, Репин не высказывает себя категорическим противником новых исканий. «Можно подумать, — пишет он в заключительной части своей статьи, — не делаюсь ли я врагом нового направления в искусстве вообще? Никогда. Я знаю, каких сил требует поступательное движение вперед во всякой сфере человеческих стремлений, и выше всего ценю это свойство человека» [58]. Он отдает должное новому сотруднику журнала, своему бывшему ученику, И. Грабарю, называя его «молодым человеком с образованием, с энергией, много видевшим», «способному юноше» К. Сомову, высоко ставит «энергию г. Дягилева, его уменье хлопотать, ездить далеко за экспонатами, улаживать с собственниками художественных произведений», указывая, что «нельзя не дорожить этим образованным молодым человеком, так полюбившим искусство». Перечислив «грехи» журнала, Репин заключает свое письмо признанием, что ему «нельзя отказать во внешнем интересе» [59].

Однако, несмотря на настойчивые увещания Репина, высоко ценимого редакцией журнала, «Мир искусства» последовательно продолжал борьбу против академической системы и ее представителей. Полемика между Репиным и «Миром искусства» была продолжена в связи с брюлловскими торжествами. 12 декабря 1899 года в Академии художеств состоялось юбилейное заседание в честь столетия со дня рождения К. П. Брюллова. На нем выступил Репин, поднявший на щит высокое профессиональное мастерство Брюллова, «ясность знания и постижения форм». Репин особо отмечал Брюллова как рисовальщика. Будучи профессором Академии, Репин был озабочен вопросами художественного обучения, и этот интерес к укреплению академической школы проявился в его выступлении. Немедленно последовала реакция «Мира искусства» [60], воспринявшего речь Репина как защиту ненавистной академической нормативности. В № 1—2 «Мира искусства» за 1900 год, почти целиком посвященном Брюллову, была опубликована глава о Брюллове из готовящейся к печати книги Бенуа «История русской живописи в XIX веке», а в отделе художественной хроники была перепечатана из газеты «Россия» статья Репина «Миру искусства» и ответ журнала. Весь пафос статьи Бенуа был направлен против академизма. Отдавая должное «огромному, исключительному таланту» Брюллова, Бенуа выступает вместе с тем против «неискренности» Брюллова — «кровного детища Академии». В ответе Репину редакция продолжает развенчивать академизм за отсутствие «живительного духа, который двигает и обновляет искусство» [61]. В этой связи «Мир искусства» решительно выступал против Мейссонье и Фортуни, которых Репин высоко оценивал за их про-

фессиональное мастерство, и заканчивал «ответ И. Репину» сожалением, что тот «сделался присяжным хранителем официальных рецептов Академии» [62].

Надо отметить, что, полемизируя с Репиным по вопросам академической традиции и зарубежного искусства, журнал продолжал высоко ценить творчество самого художника. Тот же № 10 за 1899 год, где было напечатано письмо Репина с отказом от сотрудничества, в иллюстративной части был почти целиком посвящен его творчеству. И в дальнейшем журнал постоянно разграничивал свое отношение к Репину теоретику и художественному критику и Репину — мастеру живописи. Скрупулезно отмечая все неудачные литературные выступления Репина (например, с «Мыслями об искусстве» в первых номерах журнала «Новый путь»), «Мир искусства» одновременно не устает подчеркивать масштабность фигуры Репина-живописца. Ведущим началом в трактовке Репина как художника редакцией журнала было утверждение, что живописные принципы Репина ближе «новым» художникам, чем мастерам его поколения, «он как художник, — по мнению Дягилева, — ближе к современному течению. . . Ближе по художественному чувству к тем, с которыми он вышел воевать» [63]. Кроме произведений Репина журнал обильно репродуцировал работы и других русских художников. Журнал систематически знакомил читателей с новыми произведениями Серова, Нестерова, Врубеля, Константина и Сергея Коровиных, Трубецкого, Малявина, Браза, Остроухова, Пурвита, Рущица и многих других. Особое внимание уделялось воспроизведениям декоративно-прикладного искусства — работ тех же Врубеля и К. Коровина, Е. Поленовой, Головина, Малютина и других.

В первый год издания «Мира искусства» определился тот круг вопросов, которым журнал посвящал свои страницы. Помимо борьбы с академизмом и поздним передвижничеством, в которых журнал усматривал главные тормозы для «новой художественности», основное внимание он уделял пропаганде того, что считал «передовым» в русском и зарубежном искусстве. Надо при этом отметить, что на протяжении всего существования журнала не были ясно определены те критерии художественного качества, из которых он исходил в своих оценках. Все писавшие в журнале опирались, по существу, на чутье, на личный вкус, и поэтому личная одаренность автора играла решающую роль. «Мирискусники» сами ощущали беспокойство, неудовлетворенность по этому поводу, но на этом этапе были не в силах отыскать опорные точки художественной оценки. Просматривая комплект журнала, ясно видишь на каждом шагу противоречивость оценок, то, как бьются наиболее одаренные сотрудники (Бенуа, в частности) над обоснованием своей точки зрения. Это «пленной мысли раздраженье» особенно видно в некоторых статьях, где авторы противоречат сами себе, пытаясь с разных сторон подойти к решению вопроса. Недаром Бенуа впоследствии отрицательно высказы-

вался об этой субъективной критике и даже с присущей ему наивностью талантливого человека ужасался тому, какие она принесла плоды [64]. Именно отсутствие критерия приводило к таким нелепым оценкам и сопоставлениям, когда Бенар преспокойно ставился выше Ватто, и Бёклин выше Дюрера. Однако в исторической перспективе, представляется нам, это не должно особенно удивлять. В сущности, художественные критики «Мира искусства» по обширному кругу вопросов в русском искусствоведении высказывались впервые. И уже во введении огромного количества явлений искусства в оборот состоит их большая заслуга. Число постоянных сотрудников журнала было невелико. Центральными фигурами в части художественной критики стали Александр Бенуа и Игорь Грабарь. Дягилев большей частью помещал в журнале обзоры русских выставок, смысл которых настойчиво сводился к противопоставлению молодых, «свежих» сил в искусстве «отжившим» Академии и передвижничеству.

Наиболее активная роль принадлежала в журнале, разумеется, Бенуа. Именно в эту пору и на страницах «Мира искусства» происходило его формирование как выдающегося художественного критика и искусствоведа. Круг его интересов очень велик. Он пишет в журнале по вопросам современного западного (преимущественно французского) и русского искусства, выступает с систематическими обзорами выставок, впервые поднимает целый ряд вопросов русского искусства XVIII и XIX веков, пишет об архитектуре, о прикладном искусстве и, наконец, в последние годы существования журнала дает серию статей о театральных постановках, где формулирует свои взгляды на задачи современного театра (преимущественно оперного и балетного) и на роль художника в театре. При этом весь процесс его раздумий происходит, так сказать, на глазах у читателя. Живость мысли и непосредственность в высказываниях — вот те черты, которые придают писаниям Бенуа совершенно особую, индивидуальную окраску, он как бы размышляет с пером в руке, позволяя себе и противоречия, и отклонения в сторону от главного предмета той или иной статьи, но он никогда не пишет скучно, «по обязанности», «по долгу службы».

Бенуа вернулся из Франции в Петербург весной 1899 года и сразу же принял самое ближайшее участие в работе журнала. Но еще до возвращения он, решившись после всех колебаний на участие в журнале, начал присылать из Парижа корреспонденции, которые уже с № 6 за 1899 год печатались в журнале под рубрикой «Беседы художника». Они были посвящены многочисленным парижским выставкам и галереям, а также отдельным художественным направлениям. Первая статья была об импрессионизме. Весьма показательно, что отношение Бенуа к импрессионистам и после непосредственного знакомства с их творчеством в Люксембургском музее, где с 1895 года находилась богатейшая коллекция картин импрессионистов, принесенная в дар государству Кайботтом, остается



Е. Е. ЛАНСЕРЕ
Обложка журнала «Мир искусства» за 1901 год

очень сдержанным. Отводя им роль переходной ступени в искусстве, главную их заслугу Бенуа видит в том, что эти художники «разбили академические затворы. К самим же произведениям импрессионистов Бенуа относится без всякого энтузиазма, хотя и называет Дега гениальным. «Недоумение, граничащее с ужасом, — пишет он, — является для всякого, кто в первый раз видит картины этой школы. Неужели в этом общем беспорядке красок и линий люди искренние и беспристрастные могут находить и свет, и солнце, и даже поэзию?» [65] Рассмотрев творчество отдельных импрессионистов, Бенуа делает вывод, что их картины интересны только для специалистов-художников. Это отношение к импрессионизму характерно для художников-«мирискусников», которые были сторонниками сюжетной живописи. Менцель им «любее» (выражение Бенуа) импрессионистов. Недаром Бенуа в первой присланной из Парижа и отклоненной Философовым по тактическим соображениям статье «О повествовательной живописи» «ратовал за реализм и сюжетность» [66]. Сражаясь за освобождение художников от «зловредного комплекта готовых формул и установившихся идеалов» [67] и приветствуя всякое новое направление, способствовавшее этому освобождению, Бенуа,

вместе с тем, как и другие «мирискусники», оставался внутренне чужд бессюжетному искусству. Равным образом аналитическому художественному мышлению Бенуа была не свойственна всякая «несказанность», недоговоренность, преобладание эмоционального начала над ясной мыслью. Отсюда и его настороженное отношение к художникам-символистам, у которых «несказанность озарений» и склонность к визионерству были художественным принципом. В этом отношении показательна характеристика, данная Бенуа одному из самых нашумевших французских символистов, прославленному главным образом Гюисмансом, герой романа которого «Наоборот», изысканный Дез-Эссент, является поклонником Редона. «Одилон Редон, — пишет Бенуа, — [. . .] был когда-то воспет Гюисмансом и, понятно, в начале восьмидесятых годов, когда царствовали Бастиен и Манэ, замысловатые его изощрения могли заинтересовать и восхитить такого изощренного эстета, в сущности, не любящего живописи, как Гюисманс. Но теперь можно беспристрастно и верно оценить Редона — и, к сожалению, приходится сказать, что он если и почтенный пионер и весьма милый и хороший человек, то в то же время совершенно бездарный художник. Его тяжелые потуги быть глубокомысленным и фантастичным жалки и ничтожны, его якобы тонкий, одухотворенный визионерский рисунок просто немощен, его якобы страшные неземные краски просто детское блуждание и размазывание. Честь ему и слава за его пионерство, но, ей-богу, еще менее Гюстава Моро он может претендовать на великое имя в живописи» [68].

Наибольшими симпатиями Бенуа на парижских выставках в этот период, как явствует из его «Бесед художника», пользуются молодые живописцы (в наши дни известные под наименованием «наби») — Боннар, Вюийар, Морис Дени, Руссель, Валлотон, выступавший в это время в основном как живописец [69]. Работы художников этого круга, особенно М. Дени с его тяготением к монументально-декоративным решениям, опирающимся на изучение итальянских примитивов, регулярно воспроизводились на страницах «Мира искусства», где с ними конкурировали второстепенные французские художники, обладавшие немалым техническим мастерством, но близкие порой салонному искусству, которых Бенуа высоко оценивал в своих «Беседах об искусстве». Прав был И. Э. Грабарь, указывавший, что Бенуа «недооценил в свое время импрессионистов, а за ними Сезанна, Ван-Гога и Гогена, безмерно переоценив Леона Фредерика, Латуша, Коттэ и других третьестепенных французов, блиставших в салонах на рубеже XIX и XX веков, но многие ли вообще в то время отдавали себе отчет в сравнительной значимости всех этих явлений искусства?» [70]

Надо сказать, что взгляды Бенуа, как и всей редакции, на французских художников не оставались одинаковыми на протяжении даже тех шести лет, когда издавался журнал. На изменение этих взглядов в большой мере повлияли впечатления от Всемирной выставки в Париже

1900 года, которой «Мир искусства» вообще уделял очень большое внимание и «под знаком» которой вышел целый ряд его номеров конца 1900 и начала 1901 года. В частности, Бенуа посвятил Всемирной выставке целых четыре больших статьи. Две из них были посвящены русскому искусству («Мир искусства», 1900, № 17—18 и № 19—20) и две другие — выставкам французского искусства за сто лет —«La Centennale»(«Мир искусства», 1900, № 21—22) и за последние десять лет — «La Deccennale» («Мир искусства», 1901, № 1). Любопытно отметить, что цикл этих статей открывается живописным описанием общего впечатления от Всемирной выставки, где явственно проглядывает будущий Бенуа-декоратор. Он рассказывает о «Монументальных воротах» выставки, как будто пишет театральную декорацию: «Не говоря уже о том сказочном эффекте, который производят эти ворота ночью, когда они горят миллионами сапфиров, изумрудов и бриллиантов, а потешная, кукольная «Парижанка» вверху как идол рисуется на белесоватом от электричества зареве, постройка эта, воплотившая самые безумные мечты Робида о будущем столетии, является со своими бесчисленными пастями, со своими круглыми заманчивыми линиями с двумя фееричными стеклянными мачтами впереди — идеальным поглотилищем того чудовищно огромного базара, того всемирного гулянья, которое развертывается позади нее» [71]. Страницы с описанием общего впечатления от Парижской выставки принадлежат к самым живым во всем обширном обозрении Бенуа.

Первая часть «Писем с выставки» посвящена русским павильонам и декоративно-прикладному искусству. Их оценка Бенуа характерна для установок журнала первых лет, всячески пропагандировавшего тот «русский стиль», который был своеобразным вариантом модерна на русской почве. Недаром, как сообщает Бенуа, «Русская деревня», построенная по проекту К. Коровина, «чрезвычайно нравится» иностранцам, хотя ничего общего с русскими деревенскими постройками не имеет» [72]. Однако Бенуа считает, что главное — «русский дух», переданный в этих постройках. «Это не русская деревня, — пишет он, — но это, все-таки, чисто русская постройка, поэтичное воссоздание тех деревянных, затейливых и причудливых городов с высокими теремами, переходами, сенями, палатами и светлицами, которые были рассеяны по допетровской России» [73]. Одинаково восторженно относится Бенуа к подлинно народному искусству — коробкам из бересты, игрушкам, набойкам, имевшим на выставке такой успех у парижан, что нашлись дамские портные, использовавшие их для своих новых созданий, гончарным изделиям, вышивкам и т. д., хотя и скорбит об их упадке, — и к декоративному творчеству художников бывшего абрамцевского кружка, работающих над созданием нового «русского стиля», — Поленовой, Якунчиковой, у которой он находит «мощную стилистическую способность», Головина, Врубеля. Словом, эта статья отражает ориентацию журнала первых лет

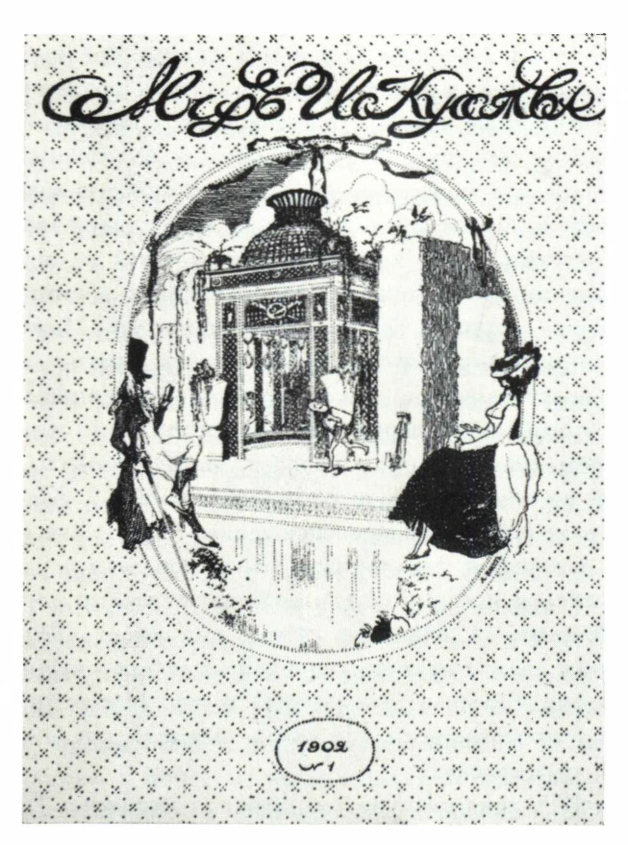
издания на «национальный стиль», зародившийся в свое время в Абрамцеве и вышедший на мировую арену на Всемирной выставке в Париже. Не случайно журнал всячески пропагандировал панно К. Коровина в Северном отделе Парижской выставки, содержавшие более, чем его другие живописные произведения, черты модерна, и, по существу, проходил мимо его импрессионистических полотен. Бенуа также высоко оценивает в своей статье эти панно «с холодным озером» и «тощими деревьями на голых камнях» (все мотивы модерна!) и очень бегло говорит в следующей статье о его великолепных «Испанках» [74]. Вообще «художественный» отдел Бенуа оценил ниже «кустарного» главным образом потому, что там преобладали «передвижники» и «академики». Правда, распределение наград на Парижской выставке было торжеством «Мира искусства», так как высшие награды в русском отделе получили художники, выставлявшиеся на его выставках, — живописцы Серов, Коровин и Малявин и скульптор Трубецкой. Их произведениям в основном посвящена и статья Бенуа. Вопреки оценке жюри, лучшим портретом Серова на выставке Бенуа считает не «Портрет вел. кн. Павла Александровича», а парадный «Женский портрет» (Боткиной, ныне в Русском музее). Выразив сожаление, что Левитан из-за внешней скромности своих работ не имел должного успеха, Бенуа останавливается на нашумевшей картине Малявина: «Скромностью и беспритязательностью не отличаются зато «Бабы» Малявина, и поистине нельзя найти во всем нашем отделе более «всемирно выставочной» и «парижской» вещи, нежели эта эффектная картина. Я уже писал о ней в момент ее появления и не меняю своего мнения, по-прежнему нахожу ее слишком разнузданной и случайной, но вполне преклоняюсь перед колоссальным талантом, который брызжет из этого произведения. Вполне понимаю, что наши засушенные и ничего в искусстве не понимающие судьи ее забраковали, а что, наоборот, пылкие парижане превознесли эту, французскую по темпераменту и размаху вещь выше всех небес и даже хотели за нее дать «au grand Maliavin e высшую награду. Впрочем, не за один темперамент и не за один размах полюбили французы эту огорашивающую картину, но и за то, что она после вещей Серова и Коровина, одна во всем русском отделе обладает только чисто живописными достоинствами вне всяких литературных, назидательных и других побочных качеств, что она одна лишь задумана для известного красочного эффекта, одна исполнена свободно и просто, только в расчете на эффект [...] Она ничего не рассказывает, не поет и не шутит, а действует на зрителя одной лишь красотой своей красной гаммы и своим широким, бодрым размахом кисти. Этой картине и вообще всем произведениям высокодаровитого Малявина недостает только выдержки, железного, ясного, определенного намерения, чтобы быть первоклассными вещами» [75]. Эта характеристика картины Малявина содержит скрытую полемику с приверженцами сюжетной живописи. Но, подчеркивая «чистую живописность» у Малявина, Бенуа тем самым

суживает значение его картин. Подобный подход чрезвычайно типичен для «мирискуснической» критики этого периода. Противопоставляя «новую художественность» старым живописным принципам «повествовательной живописи», критики «Мира искусства» не умели определить новую содержательность произведений молодых художников. В сущности, они сами зачастую исходили из сюжета, а не из содержания вещи. Если же картина бессюжетна, то критик ограничивается ее описанием и несколько гурманским смакованием колористических достоинств. Этот же метод прилагается к французским импрессионистам. Может быть, Дега оценивался «мирискусниками» наиболее высоко именно потому, что он относительно более сюжетен, чем прочие импрессионисты.

Всемирная выставка заставила Бенуа пересмотреть свое отношение к импрессионистам, сравнительно широко представленным на «La Centennale». Теперь он высоко оценивает произведения Э. Мане, о котором раньше отзывался с крайним пренебрежением [76], К. Моне и Ренуара. Но так же, как и в случае с Малявиным, Бенуа покамест ограничивает значение этих мастеров исключительно колористическими достоинствами их работ. Об «Ателье» Э. Мане он пишет, например: «Впрочем, то, что изобразил Манэ, нельзя назвать «сценкой», так как в сущности это только аккорд черных, белых и зеленоватых тонов. Никакого анекдота или сюжета, а одни только краски. Но какая свежесть, какая красота в этих спокойных и ясных красках!» [77]

Переоценка 1900 года коснулась и прежних любимцев Бенуа — художников Салона Марсова поля. Правда, Бенар еще остается «великим» художником и его «Отплытие на Цитеру» сравнивается ни больше ни меньше, как с Ватто, причем оказывается, что Ватто рассказывал этот же сюжет «по-детски». Но репутация Казена, Даньяна-Бувре, Латуша и других заколебалась, и Бенуа теперь предполагает, что они «не сохранят в истории этого положения» [78] [первоклассных художников].

Если Бенуа был в «Мире искусства» первых лет издания постоянным обозревателем французского искусства, то оценка немецких выставок регулярно производилась другим выдающимся художественным критиком тех лет — И. Грабарем. Он дает постоянные обзоры не только выставок в Мюнхене, где он жил и работал до 1902 года, но и выставок в Берлине, Вене, Италии и, наконец, в Париже. Эволюция воззрений Грабаря на современное искусство во многом типична для художественной части журнала в целом. Грабарь начинает печататься со второй книжки журнала (№ 3—4) за 1899 год. Первая же его статья была посвящена мюнхенскому «Сецессиону», возникшему в начале 1890-х годов и противопоставившему себя официальному академическому искусству. В это объединение вошел Бёклин, чрезвычайно почитавшийся, как мы упоминали, «мирискусниками» начиная с юных лет. Мюнхенский «Сецессион», возглавляемый Ф. Штуком, был главным рассадником немецкого модерна. По его примеру, как раз в первый год издания журнала «Мир искусст-



Л. С. БАКСТ
Обложка журнала «Мир искусства» за 1902 год

ва», были созданы «Сецессионы» в Берлине и Вене, о которых Грабарь также писал в своих статьях. В первые два года издания «Мира искусства» отношение Грабаря к мюнхенскому «Сецессиону», особенно к его патриарху Бёклину, было весьма сочувственным. После смерти Бёклина Грабарь печатает о нем большую статью, где сравнивает его с Гольбейном и Дюрером. В этой статье можно отыскать ключ к причине столь сильного увлечения всех «мирискусников» Бёклином. Захватывала прежде всего тематика Бёклина, далекая от повседневности. Но более всего их привлекало то, что, изображая персонажей античной или древнегерманской мифологии, Бёклин нашел новые формы для фантастических образов, далекие от академических шаблонов. «Это именно не Ионическое море, — пишет Грабарь об «Игре волн», — именно не взятые на прокат у греческой мифологии нереиды и тритоны, а это им самим созданные, почти из небытия вызванные к жизни существа» [79]. Анализ творчества Бёклина Грабарь заключает весьма необычным для «Мира искусства» утверждением: «Бёклин — совершенно такой же реалист, как все нам известные, но он реалист фантастического, тогда как те — реалисты действительности» [80].

Выделяя из среды сецессионистов Бёклина, Грабарь все более скептически начинает относиться к «ходовой продукции» мюнхенского модерна. Очень выразительна в этом отношении, например, его оценка картины типичного сецессиониста Людвига Гофмана, которого превозносили такие известные немецкие искусствоведы того времени, как Р. Мутер и К. Гурлитт. «Этот «Береговой пейзаж», — пишет о его картине Грабарь, — имеет все, что для сецессионистов так характерно: вычурные деревья, «стилизованные» облака, стилизованные до последней возможности фигуры, непременно с большими, «много говорящими» глазами, стилизованные краски, пренесносные и пребезобразные, и, наконец, стилизованную раму с безумно выкрученными завитушками в духе «New styl» дурного тона» [81].

Этот поворот прочь от модерна не был привилегией одного Грабаря. Несколькими номерами ранее Дягилев в том же 1901 году в статье о русских выставках этого сезона в самых энергичных выражениях также предостерегает от «заразы, которая ежегодно поглощает много молодых русских сил: влияния всесильного Мюнхена, влияния западного «Secession'а». Я ли выступаю против западного влияния? Самому смешно, — пишет далее Дягилев, — я неоднократно говорил о громадном значении для нас Запада, устраивал иностранные выставки и водил дружбу с западными мастерами. И все же если я теперь говорю о пагубном влиянии Мюнхена, то говорю не против себя [...] Искусство «Сецессиона» стало самой ужасной рутиной нашего времени, оно дало трафареты, по которым теперь изготовляются ежегодно тысячи картин. Дешевые эффекты, общедоступное декадентство — все это идет оттуда, и с этим великим злом необходимо бороться. Покуда наши молодые силы будут воспитываться на Бенаре и Уистлере, потуда они будут насыщаться здоровою пищей, но стоит им попасть в удушливые мастерские Мюнхена, в руки modern style'а, чтобы навеки потерять самих себя» [82].

В 1901—1902 годах в писаниях «мирискусников» можно проследить заметный процесс отхода от художественных идеалов первых лет издания журнала. Вслед за пересмотром оценок в области западного искусства начинается переоценка ценностей в современном русском искусстве. В 1901 году вышла первая часть «Истории русской живописи в XIX веке» Бенуа, завершавшаяся характеристикой творчества В. Васнецова. Бенуа подчеркнул слабые стороны творчества Васнецова, который в первые годы издания был своего рода знаменем журнала. Он противопоставлял Васнецову Александра Иванова — «пророка-художника», указывал, что успеху Васнецова способствовало «модное увлечение в начале 90-х годов мистицизмом, которое так кстати совпало у нас с возрождением официальной религиозности» [83], и сравнивал творчество автора росписей Владимирского собора «с новейшими трюками живописной монументальной эффектности», с «открытиями» в этой области разных западных художников, с их «ловким пользованием широко раскрытыми подве-

денными глазами, архаической застылостью поз, взмахами огромных серафических крыльев, пышной полувосточной, полузападной орнаментацией»[84]. По поводу этой характеристики на страницах «Мира искусства» разгорелась полемика между Философовым и Бенуа, но «русскому модерну» был нанесен чувствительный удар.

В следующем году в «Мире искусства» появляется ряд статей, где спор перебрасывается уже в область декоративно-прикладного искусства. Ставятся под сомнение достижения художников абрамцевского кружка в этом отношении. В № 3 «Мира искусства» за 1902 год подряд публикуются статьи А. Бенуа и И. Грабаря, вплотную занявшегося в это время проблемами декоративно-прикладного искусства в связи с развертыванием предприятия «Современное искусство», в которых намечается новая постановка вопроса о русском декоративно-прикладном искусстве. Бенуа пишет о своих впечатлениях от кустарной выставки. Статья написана очень темпераментно, явно в один присест, это крик души. Бенуа считает, что современное прикладное искусство находится в критическом состоянии: «Куда ни взглянешь — упадок, тоска, безвкусица, самая жалкая, холопская погоня за Западом, или, пожалуй, еще более жалкая и пошлая попытка творить в народном духе. Какой это ужас, какая нелепость — народ, старающийся творить в народном духе!»[85] Бенуа, два года назад превозносивший попытку К. Коровина, Поленовой, Якунчиковой создать «новый русский стиль», теперь дает резкую отповедь «Самое кислое впечатление, — по его словам, — производят разные отдельные попытки вернуться к народу. Все это, быть может, и почтенно, но в то же время и вздорно, отвлеченно, «музейно», нелепо. Разные земства и частные лица устроили кустарные мастерские на новый лад, вняли проповеди Васнецова и Поленовой, чуть-чуть даже пустились в русско-народное, «коровинское» декадентство. Когда-то и я смотрел на эти затеи с сочувствием, и, действительно, в первое время существования этих мастерских они работали с таким увлечением, с такой страстностью, что получались в них вещи, если и вздорные, чудаческие, то все же, по крайней мере, художественные, иногда даже красивые. Разумеется, и это была игра в «пейзан», художники... франтовато оделись в ямские шапочки и устроили своего рода весьма занятный и милый маскарад»[86].

Если статья Бенуа о кустарной выставке написана очень взволнованно, темпераментно, что называется, в эмоциональном ключе, то идущая за ней статья Игоря Грабаря — «Несколько мыслей о современном прикладном искусстве в России» — выдержана в более спокойном, научном тоне, ее выводы тщательно аргументированы, и в этом смысле она существенно дополняет статью Бенуа, кажется более убедительной. Статья начинается с констатации того факта, что «в последнее время в Европе замечается сильное движение в сторону национализма». Отметив, что в этом смысле Всемирная выставка в Париже явилась крайне характерным показателем и что именно там искусству «в национальном духе» вы-

пал большой успех, Грабарь делится с читателем своими раздумьями по поводу последних произведений декоративно-прикладного искусства, которые он увидел по возвращении в Россию. Он отмечает недостатки предметов прикладного искусства, в частности мебели, в национальном стиле, считая общими для европейского искусства этого направления неудобство, «неприспособленность к жизни». «То они просто неудобны для пользования, — пишет Грабарь, — то карикатурно-изысканны, то до такой степени неспокойны в линиях, что приедаются до одурения в две-три недели. . .» [87]. Грабарь в этой статье впервые на страницах «Мира искусства» дает критическую оценку работам Е. Поленовой, произведения которой, как и творчество В. Васнецова, прежде считались в журнале высшими проявлениями современного русского искусства и русского национального самосознания. Грабарь же считает ее орнаменты «невероятно грубыми, тяжелыми и слишком сочиненными, надуманными» [88]. «Ошибочно думать, — по мнению Грабаря, — что мы ближе подойдем к духу народа, к старой Руси, если мебель будет несколько топорна, тяжела и в сущности адски неудобна» [89].

Заключив, что в такой обстановке «не хочется жить», Грабарь противопоставляет декоративно-прикладному искусству «нового русского стиля» интерьеры русского ампира и призывает художников воспользоваться уроками этого искусства.

Этот призыв обратиться к русскому классицизму крайне симптоматичен. Именно в эту пору «Мир искусства» начинает усиленное изучение и пропаганду русского художественного наследия XVIII — первой половины XIX века, которые стали одной из важнейших сторон его деятельности и имели большое влияние на дальнейшее развитие русского искусства. В конце XIX века русское искусство XVIII — начала XIX столетия было почти в полном забвении, мало ценилось и плохо хранилось. Главная роль в утверждении высокой эстетической ценности искусства той поры принадлежит, несомненно, А. Н. Бенуа, который под своим именем и под псевдонимом Б. Веньяминов (иногда Б. Вениаминов) [90] опубликовал множество статей и заметок, посвященных живописи и архитектуре XVIII — начала XIX века. В 1901—1904 годах пропаганда искусства той поры занимала главное место в деятельности Бенуа как на страницах «Мира искусства», так и в периодическом издании Общества поощрения художеств — «Художественные сокровища России», — которое он редактировал с 1901 по 1903 год.

В деятельности Бенуа по вопросам русского искусства XVIII — начала XIX века соединяются кропотливая работа исследователя, систематическое собирание большого количества фактов и сведений о русских мастерах и памятниках искусства с пафосом раскрытия красоты этих памятников, их художественного значения. «Мирискусники» первыми «открыли» красоту Петербурга, считавшегося во второй половине XIX века безличным, «казенным» городом. Так, первый номер журнала за 1902 год

был целиком посвящен старой петербургской архитектуре. Там было помещено пятьдесят превосходных по тому времени фотографий с архитектурных памятников, а также гравюры А. П. Остроумовой [91], литографии и рисунки Е. Лансере, О. Браза и А. Бенуа с видами Петербурга. Иллюстративный материал сопровождался статьей Бенуа «Живописный Петербург», где, подчеркивая красоту и стройность городских ансамблей, Бенуа противопоставлял их современному строительству в стиле модерн.

Вслед за «Живописным Петербургом» Бенуа публикует на страницах «Мира искусства» одну за другой статьи «Архитектура Петербурга» (1902, № 4) и «Красота Петербурга» (1902, № 8), в которых продолжает выяснять свой взгляд на старую и современную архитектуру. Первая из этих статей посвящена полемике с журналом «Зодчий», выступившим против Бенуа в защиту современной архитектуры. В своем ответе «Зодчему» Бенуа настаивает на упадке современной архитектуры («архитектура исчезла») вследствие ее «беспринципности» и с еще большей определенностью утверждает свою точку зрения на красоту старинной архитектуры как на «источник вдохновения» для современных зодчих. «Нам хотелось бы, чтоб... живой и яркий стиль Петербурга, выразившийся в столь несхожих между собой постройках XVIII и начала XIX в. не пропал бесследно, а проник и во всю нашу теперешнюю жизнь, во все наше строительное искусство» [92].

В этих статьях Бенуа намечается программа того ретроспективизма, который действительно затем распространился в русском искусстве и архитектуре и который Бенуа неизменно насаждал и поддерживал. Одним из первых его практических проявлений, кстати сказать, была работа самого Бенуа в содружестве с Е. Лансере над интерьером столовой на выставке предприятия «Современное искусство» в том же 1902 году. Не случайно Дягилев писал, что эта столовая, несмотря на отдельные детали в духе английского модерна, создана под впечатлением апартаментов Монплезира или Ораниенбаума [93].

Изучение и пропаганда русской архитектуры XVIII и XIX века приобретает на страницах «Мира искусства» все более широкий характер. В 1904 году, когда Бенуа становится соредактором Дягилева, он посвящает, например, целый номер московскому классицизму с репродукциями памятников и серьезной статьей И. Фомина — в будущем крупнейшего архитектора-неоклассициста.

Начав с горячей поддержки «русского стиля» в лице В. Васнецова, Е. Поленовой, М. Якунчиковой, С. Малютина и других, журнал заканчивает свою деятельность утверждением классицизма и насаждением ретроспективного стиля. Начав с популяризации прерафаэлитов и французских символистов, журнал кончает статьями Грабаря о Гогене и Сезанне (1904, № 8—9), начав с преимущественного внимания к мюнхенскому модерну, журнал кончает резким отрицанием «германщины». Начав с неприятия импрессионизма, журнал заканчивает горячим призна-

нием и обильным репродуцированием работ Борисова-Мусатова. От его первоначальных симпатий в западноевропейском искусстве уцелело весьма немногое, и в числе этого немногого графики журналов «Симплициссимус» и «Югенд» с Т. Т. Гейне и Ю. Дицем во главе. Их роднила с «мирискусниками» не только острота формы, ироническая усмешка, но, может быть, прежде всего связь со старыми традициями, интерпретирование XVIII и начала XIX века [94].

Необходимо подчеркнуть, что намеченная здесь эволюция журнала отнюдь не происходила последовательно и прямолинейно. Позиция журнала подчас была очень противоречивой и в значительной мере отражала сложность художественной жизни той эпохи. В то время, как Бенуа в статье «Красота Петербурга» ратовал за обращение к традициям классицизма и метал громы против дома Половцева (1902, № 8), рядом воспроизводились интерьеры венского «Сецессиона» с архимодерном Климта (1902, № 9—10). Номера, пропагандировавшие интерьеры Бенуа, Лансере и Бакста на выставке «Современное искусство», которые вдохновлялись Монплезиром и Трианоном (1903, № 5—6), соседствовали с теми, где отдавалось предпочтение постройкам «Талашкина» в псевдорусском духе (1903, № 4). В последний год издания журнала, например, после номера с иллюстрациями Бенуа к «Медному всаднику», пропитанными ароматом пушкинской эпохи и знаменовавшими сложение стиля «мирискуснической» иллюстрации (1904, № 1), появляется номер, посвященный одной из типичнейших представительниц «русского модерна» — М. Якунчиковой, с самой сочувственной статьей Дягилева.

Одной из существенных сторон работы журнала «Мир искусства» были статьи о театре. Театр, как мы упоминали в первой главе, всегда привлекал «мирискусников» [95]. В 1899 году директором императорских театров становится кн. С. М. Волконский, связанный с «Миром искусства», а чиновником особых поручений при нем и редактором «Ежегодника императорских театров» — С. П. Дягилев. Вся группа «Мира искусства» получает возможность реализовать свою тягу к работе в театре. В 1901 году Волконский вследствие конфликта со всесильной прима-балериной М. Ф. Кшесинской вынужден был подать в отставку (Дягилев ушел еще раньше) и деятельность «мирискусников» в театре была временно прервана.

Однако пристальный интерес к театру, особенно к балету и опере, у «Мира искусства» сохраняется, и в 1902—1904 годах в журнале систематически печатаются рецензии (преимущественно Дягилевым и Бенуа) на театральные постановки, в которых формулируются взгляды «мирискусников» на принципы театрально-декорационного искусства. Хотя ведущими художниками оперных театров с приходом Теляковского на пост директора становятся близкие к «Миру искусства» К. Коровин и Головин, журнал крайне критически относится к новым постановкам на сцене императорских театров.

Главное требование «мирискусников» — требование единства всех компонентов спектакля: единства музыки, режиссуры, хореографии, игры артистов, костюмов и декораций. С точки зрения этого единства постановки императорских театров не удовлетворяют «Мир искусства». «Нет одухотворяющего общего начала, общего убеждения, общей идеи, которая пользовалась бы этими (артистическими. — *Н. Л.*) силами и давала бы им проявляться в настоящей мере» [96], — пишет Бенуа о балетной труппе Мариинского театра в 1902 году. Расхождения театральных принципов «мирискусников» с принципами постановок казенной сцены особенно ярко выявились в связи с постановкой в Мариинском театре балета «Волшебное зеркало» на музыку Корещенко в декорациях А. Я. Головина. «Многое в этих декорациях и костюмах даже прямо прекрасно, — писал Бенуа. — Но где ensemble, где объединяющая мысль, почему же и здесь все так ужасно не склеено, отзывается такой непродуманностью и непрочувствованностью? [. . .]

Мне кажется, что главное требование, которое следует предъявить ко всякой постановке, — это ее близость к сюжету, ее совпадению с ним [. . .] Я хочу сказать, что не так важно, чтобы декорации были написаны первоклассными мастерами, а важно то, чтобы в постановке царила одна мысль, один дух — дух пьесы. Вот почему следует считать классическими постановки Кронека, И. А. Всеволожского и Станиславского, несмотря на то, что декорации в этих постановках написаны очень ординарными художниками. В них есть стиль, в них есть смысл, в некоторых из них (например, в «Пиковой даме») даже подлинная поэзия» [97]. Требование единства всех компонентов спектакля пронизывает и последнюю рецензию Бенуа, посвященную новой постановке в 1904 году «Руслана и Людмилы» в декорациях К. Коровина и Головина, которая была напечатана в самом последнем номере «Хроники» журнала (№ 11—12 за 1904 г.). Бенуа требует подчинения декораций основной идее: «. . . не требуется р я д о м с драмой ставить свое собственное художественное произведение, а следует п о д ч и н я т ь свое художество служению главной художественной идее драмы или оперы. Постановка таких великих произведений должна играть подчиненную, служебную роль» [98].

* * *

С самого начала предметом особых забот редакции «Мира искусства» было оформление и полиграфическое исполнение журнала. В этом смысле он открывает собой новую эпоху в истории русского книжного искусства. Перед совершенно неопытной в издательском деле, молодой редакцией встала масса проблем — фотографирования и репродуцирования произведений искусства, вопросы бумаги, шрифта, печати и т. д. «Теперь, — писал Философов в 1916 году, — русское издательство страшно продвинулось вперед. Те времена, когда «Александр I» Шильдера считался «художественным» изданием, а «экспедиция заготовления государственных



К. А. СОМОВ
Проект титульного листа для журнала «Мир искусства»

бумаг» рассадницей хорошего вкуса, прошли безвозвратно. Замечается даже некоторая усталость от изящных шрифтов, виньеток и обложек. Второе поколение «мирискусников» вроде Чехонина, Митрохина, Нарбута и др. в достаточной мере научило русского читателя ценить красоту книги. Но тогда, каких-нибудь двадцать лет тому назад, у нас, в техническом смысле, была пустыня аравийская. И мечтатели, долго спорившие о том, ошеломить ли им сразу «буржуа» или сначала «обласкать», преподнеся «Богатырей» Васнецова, должны были прежде всего превратиться в техников [. . .] Шрифт откопали в Академии наук. Подлинный елизаветинский. Вернее, не шрифт, а матрицы. По ним отлили шрифт [. . .] только с 1901 года журнал с внешней стороны мало-мальски стал удовлетворять самих редакторов [. . .] Снимков с картин делать почти не умели. На помощь пришел старик Ержемский, автор известного руководства по фотографии» [99]. Репродукции первое время редакция заказывала за границей.

В оформлении журнала, может быть, еще более явственно, чем в его содержании, ощущается движение от русского модерна к сложению ретроспективного, собственно «мирискуснического» стиля. Для оформления

первого номера Дягилев привлекает Коровина, зарекомендовавшего себя декоративными работами в «национальном стиле». Выполненная Коровиным обложка несет все характерные признаки модерна в его русском варианте. Блеклые тона, худосочный шрифт, стилизованные избушки и рыбки, вопиюще неконструктивное решение — все это характерно для модерна. Воспитанный на образцах старой книги, Бенуа назвал эту обложку «смешной». Столь же по своим принципам близка к модерну и обложка М. Якунчиковой с изображением лебедя в зарослях тростника, сменившая коровинскую, начиная с тринадцатого номера журнала за первый год издания. Последующие обложки исполнены художниками основной группы «Мира искусства» уже в ретроспективном плане. В 1900 году «Мир искусства» выходит с обложкой Сомова, в 1901 и 1903 годах — с обложками Е. Лансере, в 1902 году — с обложкой Бакста, в 1904 году — с обложкой, имитирующей переплет из ткани.

Значительные изменения претерпевает и внутренний облик журнала. Если в первые годы графическое оформление «Мира искусства» — виньетки, заставки, буквицы, рисованные шрифты — было близким к стилю модерн, то в последние годы графики «Мира искусства» — Лансере, Добужинский, Билибин, — опираясь на изучение классических образцов книжного оформления, вырабатывают то благородство несколько архаизирующего стиля, которое будет впоследствии отличать «мирискусническую» книгу. Изменяется и расположение материала. В первые два года репродукции печатались в тексте статей независимо от содержания последних. Редакция не стремилась к соответствию текста и иллюстраций до такой степени, что, например, заставкой к статье К. Бальмонта о Гойе («Поэзия ужаса», 1899, № 11—12) служила цветная репродукция эскиза майолики К. Коровина с белыми парусами на синих волнах. Начиная с 1901 года репродукции начинают отделяться от текста, и в конце концов складывается определенная композиция журнала, когда репродукции печатаются альбомом на мелованной бумаге в начале каждого номера, а затем идет текст на бумаге типа верже. В тексте иногда печатают лишь черно-белую графику. Редакция постоянно стремится к улучшению качества печати. Если номера журнала вначале значительно уступали своим собратьям — зарубежным художественным журналам, то в последние годы «Мир искусства» может успешно с ними конкурировать. В 1903 году «Мир искусства» с гордостью сообщает в хронике, что один из номеров берлинского художественного журнала «Kunst und Künstler» вышел с обложкой, воспроизводящей оригинал К. Сомова, который был репродуцирован в первом номере «Мира искусства» за 1903 год, и что эта цветная акварель Сомова была значительно лучше воспроизведена в России, чем в Германии, типография Голике и Вильборга «одержала победу над своим заграничным конкурентом» [100].

Журнал постоянно уделяет большое внимание графическому искусству. В нем регулярно печатается графика современных зарубежных мастеров,

в первую очередь, конечно, Бердсли (многократно), затем немцев Гейне, Дица, Фогелера, Заттлера, французов Лепера, Стейнлена и Валлотона, бельгийцев Дудле и Минне, англичанина Никольсона и многих других. Журнал обычно не печатал художественной литературы. Однако трижды за время существования журнала делаются исключения из общего правила для того, чтобы дать возможность выступить графикам «Мира искусства» как иллюстраторам.

Первый раз это происходит в 1901 году, когда весь пятый номер журнала посвящается современным рисовальщикам. Он открывается подборкой стихов поэтов-символистов Вл. Гиппиуса (под псевдонимом Владимир Г-ъ), Ф. Сологуба, К. Бальмонта, Н. Минского и других, оформленных Е. Лансере, И. Билибиным, Александром Бенуа и Л. Бакстом. «Мирискусники», особенно Лансере, продемонстрировали здесь большое графическое мастерство — развороты отлично скомпонованы, текст и графика зрительно образуют нерасторжимое целое, использованы все эффекты черно-белого. Но вместе с тем мотивы его рисунков в большинстве случаев совершенно не связаны с содержанием [101].

Еще менее связаны с текстом рисунки Бенуа к Федору Сологубу; например, типично символистское стихотворение Сологуба «Своеволием рока. . .» вкомпоновано Бенуа в идиллически ясный античный пейзаж с кипарисами и обвитой гирляндой гермой. В изобразительном решении этого цикла причудливо переплетаются модерн, может быть, явственнее всего сказавшийся в рисунке Бакста к стихотворению К. Бальмонта «Слияние», и приемы классической книжной графики. Главным достоинством этого графического цикла является, несомненно, построенность разворотов, умение художников пользоваться специфическими приемами черно-белой графики и извлекать из них зрительные эффекты. Итогом графической деятельности «мирискусников» за этот период явились два цикла иллюстраций, опубликованных в единстве с текстом в последний год существования журнала. Это были цикл иллюстраций Бенуа к «Медному всаднику» Пушкина в первом номере журнала за 1904 год и иллюстрации Е. Лансере к «Поэзии стихий» Бальмонта в завершающем, двенадцатом номере. Об иллюстрациях к «Медному всаднику» мы будем говорить в другом месте, здесь же отметим лишь новые по сравнению с оформлением цикла стихов поэтов-символистов приемы иллюстрирования — отказ от сложной орнаментики и включения текста в композицию рисунка, строгое следование в иллюстрациях за пушкинским текстом, соответствие их стиля стилю эпохи, о которой идет речь в «Петербургской повести» Пушкина. Недаром в своих иллюстрациях Бенуа исходит из искусства пушкинской эпохи, тонко претворяя его мотивы и стилистику.

Несмотря на абсолютное несходство иллюстраций Лансере к «Поэзии стихий» с иллюстрациями Бенуа к «Медному всаднику», общие принципы обеих работ близки. Лансере также стремится теперь к соответствию содержанию иллюстрируемого произведения и, в отличие от оформ-

ления цикла стихов символистов в 1901 году, строго следует в изобразительном воплощении за текстом. Велеречивость бальмонтовского стиха не имеет ничего общего с «нагой прелестью» пушкинских строф, и Лансере ищет иных решений. В начале цикла он дает овальную композицию с морским пейзажем, где соединяются все стихии, о которых идет речь у Бальмонта, — солнце, вода и огонь. Справа на утесе видна фигура поэта с лирой. В решении этой композиции Лансере опирается на классический героизированный пейзаж пуссеновской эпохи, что задает всему циклу высокий, приподнятый тон, в духе стихов Бальмонта. Вместе с тем можно заметить, что характер иллюстраций Лансере неуловимо облагораживает довольно бессодержательные при всей напыщенности стихи Бальмонта этого цикла. В соответствии с символикой поэм Бальмонта Лансере отыскивает им соответствующие концовки: саламандру, пляшущую в огне, — к поэме «Огонь» и буревестника, реющего над волнами, — к поэме «Вода».

Таким образом, журнал был своего рода творческой лабораторией графиков «Мира искусства», где вырабатывалось и шлифовалось их мастерство и где они могли свободно экспериментировать, достигнув к концу существования журнала, как мы видели, результатов, имевших уже не «лабораторное» значение, а значение этапа в русской книжной графике. «Ретроспективный» стиль, постепенно вырабатываемый графиками журнала и возобладавший в нем в последние годы издания, связан с тем общим процессом изучения и пропаганды, усвоения и претворения традиций старых мастеров, который происходил в «Мире искусства».

Одним из итогов деятельности журнала в деле изучения и освоения русского художественного наследия была известная портретная выставка в Таврическом дворце, которую со свойственным ему размахом организовал Дягилев при активном содействии сотрудников «Мира искусства» и прежде всего Бенуа. Выставка открылась весной 1905 года, уже после прекращения журнала, но вся подготовительная работа велась еще во время его издания. На Таврической выставке было экспонировано более двух тысяч портретов. Эта выставка, по словам И. Э. Грабаря, «выявила множество художников и скульпторов, дотоле неизвестных, притом столько же русских, сколько и западноевропейских, среди которых был не один десяток мастеров первоклассного значения. С дягилевской выставки начинается новая эра изучения русского и европейского искусства XVIII и первой половины XIX века; вместо смутных сведений и непроверенных данных здесь впервые на гигантском материале, собранном со всех концов России, удалось установить новые факты, новые истоки, новые взаимоотношения и взаимовлияния в истории искусства.

Все это привело к решительным и частью неожиданным переоценкам, объяснявшим многое до тех пор непонятное и открывавшим новые заманчивые перспективы для дальнейшего углубленного изучения»[102].

Говоря о деятельности «Мира искусства» в годы издания журнала, нельзя не упомянуть о труде Бенуа «История русской живописи в XIX веке», вышедшем в качестве четвертого тома в русском издании книги Р. Мутера «История живописи в XIX веке». Не разбирая здесь книгу Бенуа, необходимо все же отметить, что она соответствовала направлению журнала. Почти вся художественная проблематика журнала — изучение и популяризация русского искусства XVIII — первой половины XIX века, борьба против академизма и передвижничества, поддержка исканий «новой художественности», приобщение русского искусства к живописным достижениям западноевропейского — собралась в книге Бенуа как в фокусе. Недаром эту книгу именовали «памфлетом». Но важно отметить, что, несмотря на очевидные для современного представления заблуждения и ошибки Бенуа при оценке отдельных явлений, он, обращаясь к непосредственному рассмотрению произведений искусства, умел увидеть их художественные достоинства и свой энтузиазм передать читателю. Уважение к искусству, бережное отношение к художественному организму при конкретном анализе характерны для Бенуа уже в эти ранние годы его критической деятельности.

Как уже упоминалось, литературным отделом журнала заведовал Д. Философов. При его содействии в «Мире искусства» начинают печататься Н. Минский, В. Розанов, К. Бальмонт, Лев Шестов, Д. Мережковский, З. Гиппиус, с 1901 года — В. Брюсов, с 1902 — Андрей Белый [103].

Постепенно на месте статей, связанных более или менее с вопросами искусства, они дают все больше статей, трактующих занимающие их в ту пору религиозно-философские вопросы. Религиозные философы занимают в журнале все больше места, вызывая неудовольствие сотрудников художественной части во главе с Бенуа. Редакция делится как бы на два лагеря, между представителями которых происходят постоянные трения. Об одном из столкновений рассказывает, например, в своем письме Серову от 10 декабря 1901 года Философов: «[. . .] идея Сережи (неосуществившаяся после горячих споров) в будущем году дать в «Мир иск.» роман Мережковского «Петр Великий» с иллюстрациями художников «М[ира] И[скусства]». После долгих и очень жарких дебатов идея провалилась. Ее я не жалею, но каждый раз, при каждой идее приходится выслушивать много горьких истин. Так и теперь. Лично по моему адресу наговорено было (Бенуа, Бакстом и Нуроком. — *Н. Л.*) много. Выяснилось, что я не только бесполезен в «М[ире] И[скусства]», но даже вреден. Что я не художник и нечего мне в искусство вмешиваться» [104]. Расхождение во взглядах проявилось настолько отчетливо, что вылилось в открытую полемику Бенуа с Мережковским в 1903 году на страницах журнала «Новый путь». Бенуа давно раздражало отношение «религиозных философов» к искусству и его проблемам. Это сказалось еще в его полемике с Философовым по поводу Васнецова в 1901 году. Теперь, в обращении к Мережковскому, он размежевывается с

«религиозными философами» с еще большей отчетливостью. Бенуа пишет: «Вы много говорите о «плоти», отлично понимаете ее ответственную сущность, но безусловно не чувствуете ее конкретно. Отсюда и ваше отношение к жизни и к искусству [. . .] Вы не относитесь сентиментально к жизни; вы не тронуты ею. Вы заразились от других этой «чувствительностью», но она не сидит в вас глубоко, а только на поверхности. Отсюда ваше злоупотребление холодными терминами: эстетизм, эпикурейство и т. д. Иногда вы как будто и становитесь на *нашу* точку зрения, но это самообман. *Наша* же точка зрения (по крайней мере моя) — не эстетизм, не наслаждение, а — восхищенный трепет, благоговение перед тайной и непременное умиление, — моменты, как видите, все «объективного» характера. Этим объясняется и все наше отношение к истории мира, как в прошлом, так и в будущем [. . .] Для вас, что вы там ни говорите, но история мира кончается — почти закончена. Для вас весь мир, как для первых христиан, завешан какой-то дымкой, он ушел куда-то далеко от вас, вы уже почти не видите его, только помните о нем по собственному, в особенности же по чужому опыту.

Наше же отношение совсем иное. Для нас мир, несмотря на торжествующий американизм, на «железные дороги, телеграфы и телефоны», на всю современную жестокость и пошлость жизни, на все подлое искажение земли, — для нас мир все еще полон прелести, а главное полон обещаний. Не все еще—полотно железной дороги, не все—мостовая: кое-где еще растет зеленая травка, сияют и пахнут цветы. И среди этих цветов — главный и самый таинственный, самый чарующий, самый божественный — искусство [. . .] Вы же говорите о нем — простите — более понаслышке, и потому так легко готовы и предать его, если не проклятию, то забвению. Вы толкуете о новом искусстве, которое должно вырасти на новой религии [. . .] У вас Венера *превращается* в Мадонну. Это ловкая замена, какой-то sybterfuge, но не одно и то же [. . .] вы принимаете за признаки близости всемирного конца — простое ощущение близости конца — смерти [. . .] Вот это-то личное подтачивание вы и принимаете за всеобщее» [105]. Бенуа заключает свое письмо к Мережковскому словами: «Вот видите, как все мои мысли направлены к продолжению, у вас же все сводится к заключению. . .» [106].

«Мир искусства» в 1903 году явно испытывал кризис. Видимо, желая обновить состав сотрудников журнала и изменить его направление, Дягилев летом 1903 года обратился к Чехову, высоко ценимому редакцией, с приглашением стать редактором беллетристического отдела реформированного журнала. «. . . Судьба будущего журнала и вообще всего дела зависит от Вашего к нему отношения. Это не фраза — вот почему: обновление «Мира искусства» может быть только от прилива к нему новых сил. . . Нам совершенно необходима помощь, подмога человека, стоящего вне нашей кружковщины и вместе с тем близкого нам, ценимого нами, — такой человек — Вы. Согласитесь, что ни одно истинно литературное яв-

ление в России теперь не может быть вне Вас... Наконец, нельзя ли было бы наш новый журнал разбить на несколько отделов. Общее наблюдение и ведение я взял бы на себя, так же как и отдел современных пластических искусств, отдел беллетристический Вы взяли бы на себя; отдел старинного искусства взял бы Бенуа; отдел критики взял бы Мережковский; театральный отдел взял бы Философов...» [107].

Чехов ответил решительным отказом, мотивируя, во-первых, невозможностью для него жить в Петербурге, а во-вторых, невозможностью ужиться под одной крышей с Мережковским [108], которого он двумя годами ранее в письме к редактору «Журнала для всех» В. С. Миролюбову назвал «сытейшим Мережковским» [109]. В другом письме к Дягилеву Чехов характеризовал религиозное движение среди интеллигенции решительно отрицательно: «Теперешняя культура — это начало работы, а религиозное движение, о котором мы говорим, есть пережиток, уже почти конец того, что отжило или отживает» [110]. Сопоставляя эту мысль Чехова с положением в журнале «Мир искусства», можно сказать, что художественная часть журнала, несмотря на противоречивость ее позиции, порой эстетскую узость и крайности, внесла значительную лепту в развитие русской культуры.

Несмотря на дальнейшие настояния Дягилева, Чехова не удалось привлечь в журнал. Предполагавшаяся реформа «Мира искусства» была осуществлена лишь отчасти: с начала 1904 года Бенуа стал соредактором Дягилева и они редактировали журнал поочередно, один выпуск — под редакцией Бенуа — посвящался старому, другой — под редакцией Дягилева — современному искусству.

В связи с русско-японской войной и начавшейся революцией 1905 года (последний номер за 1904 г. вышел в свет уже после 9 января) журнал вследствие финансового кризиса был лишен правительственной субсидии и прекратил свое существование. 1904 годом издание журнала закончилось. Еще раньше, в 1903 году, была последняя выставка журнала «Мир искусства».

На выставках следует остановиться особо. После Первой (международной) было еще четыре ежегодных выставки под флагом «Мира искусства», но уже без иностранных художников. На выставке 1900 года, включавшей 219 произведений по каталогу, приняли участие Билибин, Голубкина, Кардовский, Обер, Остроумова, Пурвит. На выставке 1901 года присоединились московские художники Бакшеев, Виноградов, Досекин, Пастернак, куинджисты Рущиц и Рылов. Эту выставку Дягилеву удалось устроить, несмотря на противодействие академической профессуры [111], в залах Академии художеств с большим блеском. А. П. Остроумова живо вспоминает о ней в своих «Автобиографических записках», приводя вначале строки из своего письма того времени: «Вчера закрылась наша выставка. В последние дни на выставке бывала гибель народа. В день более тысячи, и жаль было ее закрывать...»

«Мне особенно запомнилась эта выставка. Какой-то светлый праздник искусства! Дягилев с присущим ему организаторским талантом, как всегда, с большим вкусом устроил ее. Официальные залы Академии художеств были превращены в небольшие, изящно отделанные комнаты с красивой старинной мебелью. Много цветов — гиацинтов. Отлично развешаны картины. Не только ни одна не мешала другой, а, наоборот, одна выдвигала другую. Это уже талант развески Дягилева. Какое блестящее собрание имен. Серов с двумя превосходными портретами «Николая II в тужурке» и «Боткиной». Нестеров — эскизы для Абастуманской церкви, Коровин — великолепные декоративные панно для Всемирной выставки в Париже, Врубель — его замечательная «Сирень» и «Ночное». Отличные акварели Бенуа, изысканные вещи Сомова, превосходный Пурвит и Рущиц. Этих двух пейзажистов я очень любила. Очень красивые портреты Браза. Еще раз полюбовалась портретом художника Рущица работы Браза [. . .] Работы Лансере, Билибина, Малютина, Рябушкина и других. Наконец, превосходные скульптуры Трубецкого и Голубкиной. Я дала шесть цветных гравюр [. . .]» [112].

Выставка 1901 года в Академии была кульминацией выставочной деятельности «Мира искусства». Назревало его распадение. Поводом к нему было недовольство московских художников диктаторскими приемами Дягилева. «Несравненный Сергей Павлович. . . — вспоминал М. В. Нестеров, — наезжая в Москву, посещал мастерские художников, как когда-то делал Третьяков, — делал это без его благородной скромности, делал совершенно по-диктаторски, распоряжался, вовсе не считаясь с авторами. Рукою властною отбирал, что хотел, жаловал, карал и миловал их» [113]. Однако причины неудовлетворенности московских художников «Миром искусства» были, конечно, более глубокими и имели принципиально творческий характер. О них дают представление слова того же Нестерова: «Лицо этих выставок ни мне, ни Левитану не было особенно привлекательным: специфически петербургское, внешне красивое, бездушное преобладание «Версалей» и «Коломбин» с их изысканностью, — все отзывалось пресыщенностью слишком благополучных россиян. . . Не того мы искали в искусстве» [114]. Вскрывались идейные противоречия. Между наиболее типичными «мирискусниками» с их «ретроспективными» устремлениями, пока затаенной, но все же ощущаемой иронией, поисками идеала в прошлом, в игре воображения и живописцами московской школы, наследниками Саврасова и Левитана, такими, как К. Коровин, А. Васнецов, С. Иванов, Остроухов, Виноградов, Переплетчиков, с их приверженностью натуре, русской жизни чувствовалась внутренняя грань, и в обстановке надвигавшейся революции это ощущение усиливалось.

Первым симптомом кризиса «Мира искусства» была организация в Москве выставок «36-ти художников». По идее Виноградова, Досекина и Переплетчикова [115] в Москве в декабре 1901 года, в залах Строга-

новского училища, открылась выставка, на которой вместе с москвичами выступили и «мирискусники» — Александр Бенуа, Евгений Лансере, Константин Сомов. На базе выставок «36-ти» через два года в Москве возник «Союз русских художников», куда влились, хотя и без большой охоты, и художники «Мира искусства». В связи с организацией «Союза» Аполлинарий Васнецов писал: «Развиваться ли искусству русскому под совлепием передвижников или под ферулой Дягилева — Бенуа одинаково ненормально, вредно и тяжело для художников. Должно быть основано новое общество, мы его назвали «Союз русских художников», устав которого уже выработан» [116]. «Мир искусства» на данном этапе исчерпал свои возможности. Накануне революции 1905 года журнал и выставки «Мир искусства» прекратили свое существование.

* * *

Каково же было значение журнала и выставок «Мир искусства»? Благодаря хорошо организованным выставкам русское общество познакомилось с новыми, порой очень значительными, как Врубель [117], например, художественными явлениями, а искатели новых путей в искусстве получили возможность высказаться перед публикой, почувствовали под ногами более или менее твердую почву; объединение их, доселе гонимых или полупризнанных, в единой выставочной организации, постоянная пропаганда их в журнале и другими доступными «Миру искусства» средствами, без сомнения, способствовали более верной оценке и признанию К. Коровина и Врубеля, Малявина и Головина, Трубецкого и Голубкиной, Остроумовой и Билибина, не говоря уж об основной группе «мирискусников» — Сомове, Бенуа, Баксте, Добужинском (вступившем в «Мир искусства» в 1902 г.). Недаром «Мир искусства» праздновал успех Коровина и Малявина на Всемирной выставке 1900 года в Париже как свою победу. Иное дело, что очень скоро обнаружилось, что среди участников выставок «Мира искусства» не было ни идейного, ни творческого единства, что «ферула Дягилева» тяжка большинству его участников. На определенном этапе в «Мир искусства» шли с радостью все молодые силы. Как это ни парадоксально, но даже прекращение выставок «Мира искусства» в 1903 году можно рассматривать как выражение того, что собиравшиеся на них художники «встали на ноги» и получили достаточное признание для того, чтобы организовать свой собственный художественный союз.

Противоречивее была роль журнала. В глазах демократически мыслящей интеллигенции (а это был журнал для интеллигенции) ему не могла не вредить та крайняя эстетская позиция, которую прокламировал Дягилев в своей программной статье, те постоянные выпады против «подносного искусства», «толкучего рынка», «мещанского безобразия», как именовали в «Мире искусства» передвижников, на творчестве которых воспитывались целые поколения лучших русских людей.

Воинствующий снобизм, эстетская поза, гурманское смакование искусства не могли не вызывать настороженного отношения к журналу, которое, несомненно, еще усиливалось от «союза» «мирискусников» с религиозными философами. Союз этот во многом был вынужденным для обеих сторон, он возник на почве борьбы за свободу искусства, против народнической идеологии предшествующего периода, союз этот был, как мы видели, непрочным, но иных союзников у «Мира искусства» в ту пору не было. Писания же религиозных философов накладывали определенную печать на лицо журнала.

Если же разобраться в собственно художественной роли журнала, то в ней при всех заблуждениях и противоречиях найдется немало ценного и плодотворного. Прежде всего журнал познакомил русскую публику с огромным количеством новых для нее явлений искусства в России и за рубежом. Круг интересов журнала чрезвычайно обширен. Молодые русские художники и старые мастера, станковая живопись и монументально-декоративные искания, архитектура и прикладное искусство, театральные декорации и книжная графика — все это находило живой отклик на страницах журнала. «Мир искусства» неустанно пропагандирует все наиболее талантливое и значительное в русском искусстве, посвящает целые номера Виктору Васнецову (1899, № 1) и Репину (1899, № 10), Е. Поленовой (1899, № 18—19) и Сомову (дважды — 1899, № 20 и 1903, № 1), К. Коровину (1899, № 21—22) и Серову (1900, № 1—2), Нестерову (1900, № 3—4) и Левитану (1901, № 1), Остроумовой (1902, № 11) и Малютину (1903, № 4), Врубелю (1903, № 10—11) и Якунчиковой (1904, № 3). Особенное внимание журнала привлекают вопросы монументально-декоративного и прикладного искусства, синтеза искусств. Он крайне внимательно относится к попыткам в этом направлении и всячески поддерживает абрамцевских и талашкинских художников, постоянно публикует на своих страницах работы финских, скандинавских, английских, немецких архитекторов и живописцев в области архитектуры и оформления интерьера, посвящает отдельные номера московской архитектурной выставке сезона 1902/03 года и выставке «Современное искусство», на которой выступила большая группа и художников «Мира искусства».

Наконец, «Мир искусства» создал самый тип художественного иллюстрированного журнала. Из его опыта в той или иной степени исходили в дальнейшем многочисленные художественные и художественно-литературные журналы. В этом смысле продолжателями «Мира искусства» были и «Весы», и «Золотое руно», и «Старые годы», и «Аполлон».



ГЛАВА ТРЕТЬЯ



ОДЫ издания журнала были одновременно годами первого расцвета творчества «мирискусников». Именно в этот период Сомов создает цикл своих женских портретов и в их числе — знаменитую «Даму в голубом», а также целую серию картин, где пейзаж сочетается с жанровыми сценами; Бенуа выставляет уже упомянутые акварели из серии «Последние прогулки Людовика XIV», создает циклы пейзажей и интерьеров, вдохновленных красотами Петергофа, Павловска и Ораниенбаума, и, наконец, приступает к работе над книжной иллюстрацией, завершившейся в 1903 году первым вариантом его шедевра — иллюстраций к «Медному всаднику» Пушкина. Во многом вырисовывается в эти годы художническая физиономия самого молодого участника кружка — Е. Лансере, чей талант книжного графика формируется именно в эти годы (в большой степени при оформлении журнала «Мир искусства»). Наконец, к этой поре принадлежат первые выступления Бакста в той области, в которой он впоследствии полностью раскрыл свои художественные возможности, — в области театральной декорации; он оформляет спектакли Александринского театра — «Ипполит» Еврипида и «Эдип в Колоне» Софокла — и Мариинского — балет «Фея кукол». В 1902 году к «коренным» «мирискусникам» присоединяется М. В. Добужинский, которому суждено было внести свою особую ноту в ретроспективный «мирискуснический» хор.

Именно в эти годы вырисовывается для русского общества лицо всей группы как «ретроспективных мечтателей» [1]. Это наименование, впервые произнесенное С. К. Маковским, верно определяет внешние признаки творчества «мирискусников», хотя и не исчерпывает его существа. В самом деле, пафос деятельности этих мастеров в те годы заключался в увлеченном раскрытии красоты искусства прошлого времени. Они пропагандировали это искусство в своих высказываниях, книгах и статьях, они вдохновлялись им и в своем собственном творчестве. Лучшие картины и рисунки Бенуа были посвящены Версалю Людовика XIV, петровской и александровской эпохам в России; Сомов был очарован XVIII столетием и 30-ми годами XIX; Добужинский также во многих своих работах воспевал старый Петербург; Бакст предпочитал античные мотивы, особенно античную архаику, внимательно изучал крито-микенскую культуру.

Но, вдохновляясь прошлыми эпохами, все эти художники вовсе не были только «эхом прошедшего времени», они оставались, разумеется, людьми своей эпохи, вкладывали в свои работы чувства и размышления человека конца XIX — начала XX века, пользовались живописными приемами, выработанными искусством нового времени, и сами вырабатывали новые

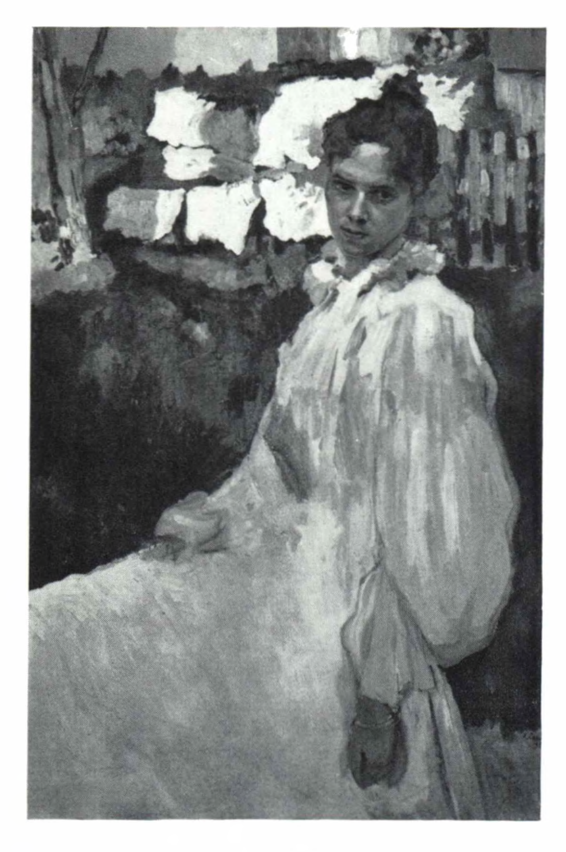
живописные приемы и новую технику. Их творчество не было музейной реставрацией искусства прошлых эпох, и именно поэтому оно сохраняет для нас живой интерес. Характерно, что в эту пору наряду с жанровыми, условно говоря, изображениями из жизни прошедших времен в творчестве «мирискусников» большое место занимают портреты современников, отнюдь не ретроспективные пейзажи, оформление книг современных авторов.

Следует отметить как отличительную черту «мирискусников», что они были очень образованными художниками и в смысле общей культуры и в смысле чисто профессиональном. Хотя при возникновении «Мира искусства» их часто обвиняли в дилетантизме (достаточно назвать Стасова и Репина), имея в виду, что у них не было законченного высшего художественного образования и дипломов, все их творчество опровергает это обвинение. Овладение различными техниками живописи и графики, позволившее почти всем их работам и через десятки лет сохранить свежесть красок, равная свобода в решении различных художественных задач, будь то монументально-декоративные панно, театральные декорации, станковые картины или книжная графика, свидетельствуют о высоком профессиональном уровне их работ. Важно отметить, что «мирискусники» возродили целый ряд техник, влачивших жалкое существование в предыдущие годы. В частности, с «Миром искусства» связан расцвет в России гравюры на дереве [2], низведенной перед тем до уровня репродукционной техники. «Мирискусники», как никто другой в русском искусстве, широко использовали в своих работах смешанную технику — соединение акварели и гуаши, гуаши и цветных карандашей, пастели, гуаши и графита или угля. Нередко они вводили в свои работы бронзу или серебро. Вместо традиционного масла они часто применяли темперу, предпочитая ее за отсутствие блестящей, «клеенчатой» поверхности, которую дает масляная живопись. «Мирискусники» относились с величайшим вниманием к вопросам профессионального мастерства, они неустанно изучали произведения старых и современных им мастеров в музеях России (в частности, много копировали в Эрмитаже) и в зарубежных собраниях во время многочисленных путешествий, тесно общались с большим кругом русских и иностранных художников [3], крайне тщательно выбирали материалы для работы — их письма друг другу наполнены просьбами прислать те или иные кисти, холсты, бумагу определенного сорта и т. д.

Образованность художников «Мира искусства» стоит в непосредственной связи с другой характерной чертой, присущей всей группе, — их редким трудолюбием, творческой дисциплинированностью, упорством в решении поставленной художественной задачи. Не обладая гениальными дарованиями, способностями «из ряда вон», эти художники сделали очень много именно благодаря своему неустанному трудолюбию. Типично в этом смысле такое, например, высказывание А. Н. Бенуа: «Я, как



К. А. СОМОВ
Дама в голубом. Портрет Е. М. Мартыновой
1897—1900



К. А. СОМОВ
Портрет Н. Ф. Обер
1896

наймит, работал с 6 утра до 8 вечера»[4]. Любопытно, что это сообщение относится к 1898 году, то есть к году, который далеко не был самым интенсивным в творчестве Бенуа.

Как мы уже отмечали выше, первым из зачинателей «Мира искусства» обрел «свое лицо» Константин Сомов. В последние годы конечного десятилетия XIX века и в самом начале 1900-х годов его творчество переживает несомненный расцвет, представляет собой, быть может, самый богатый достижениями этап в его искусстве. Именно в эту пору Сомов пытается выйти за пределы той камерности, формальной изысканности «искусства для немногих», которые отличают его творчество в другие периоды, и во многом ему это удается. В короткий период в шесть-семь лет Сомов создает ряд произведений разных жанров, отличающихся редкой для него полнокровностью образов, напряженностью интеллектуальных исканий, определенным общественным содержанием. На это короткое время в его творчество взамен обычных фантомов прошлого вступают живые люди, пусть порой облаченные в старинные костюмы, вторгается живая природа с солнцем и яркой зеленью.

Значительное место в его творчестве занимает портрет. Мы уже упоминали в первой главе о его ранних портретах родителей, написанных во время пребывания в мастерской Репина. В те годы Сомов еще не создал собственной концепции портретного образа. Он то отталкивается от репинского творчества, как в упомянутом портрете матери, то увлекается техникой Цорна, как в портрете отца 1897 года, то, наконец, сближается в трактовке женской фигуры на открытом воздухе с импрессионистами («Портрет Н. Ф. Обер», 1896, Третьяковская галерея). Последний портрет, изображающий жену скульптора Обера в саду, на даче, на фоне зелени и развешанного на солнце белья, по своей живописи имеет явно компромиссный характер. С одной стороны, в передаче света, воздуха, синих теней на белой блузе Сомов приближается к импрессионистам, но вместе с тем лицо он пишет в иной манере, оно «вылеплено», «выписано», не обвеяно воздухом и благодаря желтоватому тону производит впечатление написанного в закрытом помещении. В самой живописи еще чувствуется некоторая робость, незрелость.

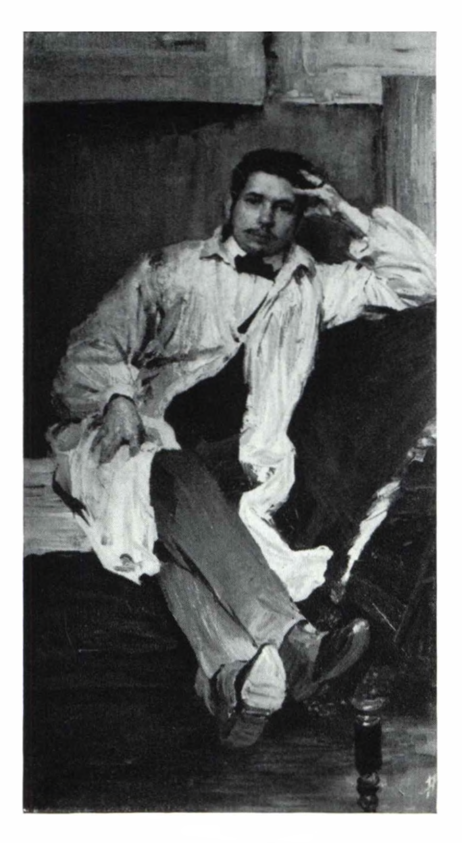
Свою концепцию портретного образа Сомов находит в цикле женских портретов конца 1890-х — начала 1900-х годов. К ним принадлежит портрет А. К. Бенуа, жены А. Н. Бенуа (1896, Русский музей), портрет Е. М. Мартыновой — «Дама в голубом платье» (1897—1900, Третьяковская галерея) и портрет А. П. Остроумовой (1900—1901, Русский музей). Эта группа портретов объединяется некой «ретроспективностью» восприятия. Изображая живых, подолгу позировавших ему молодых женщин (по свидетельству А. П. Остроумовой, ее портрет занял 73 сеанса), Сомов придает портретам тем или иным способом ретроспективный оттенок. А. К. Бенуа представлена в шляпе и платье начала XIX века на фоне старого парка, где в глубине по дорожке идут кавалер и дама. А. П. Остроумова изображена на гладком фоне в черном платье с малиновой лентой, но намек на прическу 1830-х годов, какие мы видим на брюлловских портретах, а главное, общий колорит портрета придают ему «музейный тон». Недаром его модель писала: «Портрет вышел похож и непохож. Черты лица — мои, и даже поза, и привычный наклон головы, и рука, которую я любила вешать на ручку кресла — все мое. В то же время много «сомовского» чувствуется, просвечивает, даже доминирует в нем, и главное, некоторые черты, которые были мне не свойственны. Какая-то мечтательная, грустная фигура...»[5]. Это высказывание А. П. Остроумовой дает ключ к пониманию метода Сомова. Его портреты этого цикла — своеобразное смешение мечты и действительности.

Бесспорной кульминацией творчества Сомова этого периода стала «Дама в голубом», писавшаяся художником с особым тщанием. Модель этого произведения — художница Е. М. Мартынова, учившаяся одновременно с Сомовым в Академии художеств, — неоднократно была запечатлена ее современниками. Почти одновременно с Сомовым ее портреты писали И. Э. Браз и Ф. А. Малявин, также ее соученики по Академии.



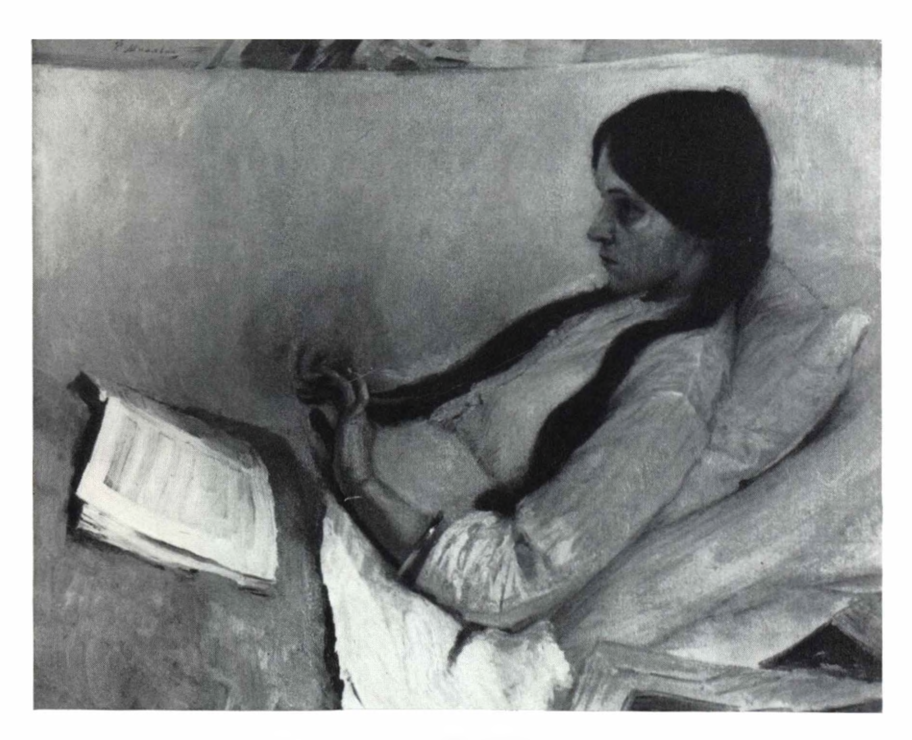
К. А. СОМОВ
Портрет А. П. Остроумовой
1900—1901

Полотно Браза (1896, Третьяковская галерея) является обычным светским портретом, где Мартынова представлена во весь рост красивой, оживленной светской девушкой в нарядном туалете. В портрете, исполненном Малявиным, художница изображена в профиль, лежащей в постели, в грустной задумчивости опустив книгу на одеяло (1897, Русский музей). Этот портрет очень тонок по колориту, выдержан целиком в светлой гамме, подчеркивающей прозрачную бледность больной девушки (Мартынова страдала туберкулезом и рано умерла). Портрет отличается столь поражающим в эти годы в творчестве недавнего афонского монашка артистизмом. Некоторые детали, например золотой браслет на исхудавшей руке, написаны Малявиным с замечательным мастерством. Но, несмотря на эффектность полотна Браза и тонкость колористического решения портрета, выполненного Малявиным, сомовский портрет превосходит их благодаря большей глубине образа. Портрет Мартыновой перерастает у Сомова рамки собственно портретного изображения, он становится неким собирательным образом конца века. Не случайно за портретом закрепилось название «Дама в голубом».



Ф. А. МАЛЯВИН
Портрет К. А. Сомова
1895

Композиция «Дамы в голубом» обманчиво проста. На первом плане стоит молодая женщина в платье 30-х годов XIX века с книжкой в руке, на заднем плане, как и в портрете А. К. Бенуа, — старинный парк с несколькими фигурами. Но, внимательно вглядываясь в полотно, обнаруживаешь глубокую продуманность композиции, всех компонентов образа. К ним принадлежит и несомненно входивший в замысел художника ряд несоответствий — несоответствие старинного костюма и современной прически, нарядного платья и страдальческого лица с вопрошающим взглядом устремленных на зрителя глаз, жизненности главной фигуры и условности фона и т. д. В отличие от более ранних работ на ретроспективную тему, вроде рассмотренных в главе первой акварелей «Две дамы на террасе» или «Отдых на прогулке», где все персонажи живут в пейзаже, обращены к нему, порой любуются им, наслаждаются его красотой и покоем, в «Даме в голубом» фигура и фон находятся как бы в разных пространствах, и художник дает это заметить зрителю. Фигура Мартыновой выдвинута на первый план и подчеркнуто реальна, несмотря на старинный туалет. Ее бледное лицо, исключительно тщательно написан-



Ф. А. МАЛЯВИН
Портрет Е. М. Мартыновой
1897

ное художником, мягкие темно-русые волосы, руки, складки темно-голубого платья, узор кружевной косынки — все написано до осязательности правдиво. Напротив, фон весь выдержан в условной гамме, построенной на сочетании глухого темно-зеленого цвета и столь же приглушенного коричневого. Куст с будто вырезанными листочками, на фоне которого рисуется фигура, совершенно декоративен и плосок, как театральная кулиса, небо покрыто декоративными грядами облачков, фигурки кавалера и дамы, разыгрывающих вдали концерт на флейтах, столь же условны. Этот маленький мир будто возникает как видение под влиянием прочитанной книжки, которую героиня держит еще полураскрытой в руке. Единственное, что поддерживает хрупкую связь между реальной женщиной и вымышленным миром позади нее, — это взгляд, бросаемый на нее проходящим в глубине по дорожке молодым человеком, имеющим черты портретного сходства с самим автором картины (Сомов, кстати сказать, нередко вводил собственное изображение в свои композиции, но здесь эта автопортретность имеет, несомненно, особое значение).

В портрете Е. М. Мартыновой в сложной, ассоциативной форме отражены та рефлексия, глубокая неудовлетворенность действительностью и беспомощное стремление к прекрасному, какие были уделом значительной части русского общества той поры. Именно это придает «Даме в го-

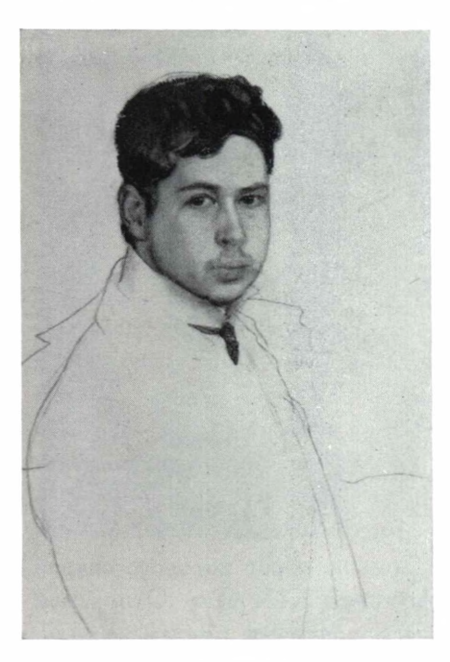
лубом» содержательность и серьезность образа, которые не имеют себе равных в творчестве Сомова.

Забегая вперед, надо сказать, что и известный цикл его карандашных портретов, начатый в 1906 году (портреты В. И. Иванова, А. А. Блока, Е. Е. Лансере, М. В. Добужинского, Федора Сологуба и других), который Бенуа едва ли справедливо сравнивал с рисунками Гольбейна и пастелями М. К. Латура [6], и его «парадные» портреты маслом 1910-х годов (Е. П. Носовой, Г. Л. Гиршман, Е. П. Олив, М. Д. Карповой и других), несмотря на свою элегантность и мастерство, едва ли могут сравниваться по глубине и прочувствованности образа, по оригинальности и найденности решения с «Дамой в голубом».

Некоторые формальные моменты «Дамы в голубом» позволяют сравнить это полотно с иными одновременными картинами немецкого художника Т. Т. Гейне, имевшего на «мирискусников» определенное влияние, что они сами охотно признавали. У него помимо бесчисленных рисунков есть и картины из эпохи 30-х годов XIX века, где масштабное соотношение фигур и фона, бездейственность персонажей, будто запечатленных в «остановившееся мгновение», и ряд других признаков напоминают сомовскую композицию. Примером может служить хотя бы известная «Размолвка». Но именно близость формальных приемов обнаруживает все своеобразие содержания полотна Сомова, образ которого связан с своеобразием проблем русской культуры конца XIX века. Отправной точкой обоих художников служит искусство романтизма, причем не только изобразительное, но и литературное, его образы и его, так сказать, аксессуары. Гейне причудливо соединяет в своей «Размолвке» любование характерностью своих персонажей с едкой насмешкой над филистерством, над анемичной барышней с жидкими локонами, с затянутой «рюмочкой» талией и отвернувшимся от нее рассерженным кавалером. Подобно персонажам Гофмана, они вызывают смешанное чувство сострадания и смеха. Недаром Бенуа, сравнивая в свое время Гейне и Сомова, указывал на существенное различие между ними. «Гейне — немец грубый, — писал он, — подчас до плоскости, склонный к мелочному подтруниванию, но с поразительным даром сатиры, злобной, пронизывающей насквозь, назойливой и вовсе невеселой» [7]. Эти черты присутствуют и в станковых картинах Гейне.

Совершенно иной образ создает в данном случае Сомов. Беря аксессуары романтизма, изображая свою героиню «с печальной думою в очах, с французской книжкою в руках», Сомов наполняет ее образ такой современной рефлексией, таким «вопросом к жизни», что она становится до известной степени воплощением духовного разлада, не примиренных с действительностью поисков гармонии и красоты, столь характерных для русской интеллигенции той эпохи. К сожалению, Сомову не удалось, как мы уже говорили, удержаться на уровне «Дамы в голубом». Во всяком случае, после кратковременной кульминации в творчество Сомова

проникает разъедающий скепсис, душевный холод, которые при всей внешней изысканности и элегантности его работ все более и более отпечатлеваются на его произведениях. В известной мере эти черты дают о себе знать уже в упомянутом «Портрете А. П. Остроумовой». Несмотря на продолжительность и тщательность работы над портретом, в нем нет той глубины образа, той содержательности, которыми наполнен портрет Мартыновой.



К. А. СОМОВ
Автопортрет
1903. Акв., гуашь

Привнесенные художником в портретный образ «грусть и задумчивость», о чем писала А. П. Остроумова, имеют внешний характер. Склоненная набок голова, бледные, будто неживые, руки на фоне черного бархата платья, холодное поблескивание полированного дерева дивана, общий «траурный» колорит портрета — только это и придает портрету характер, который можно толковать как грусть и задумчивость. Подлинной же сложности и глубины образа здесь нет. В этом портрете впервые появляется отчужденность, отстраненность образа, чего не было не только в «Даме в голубом», но и во всех остальных предшествующих, пусть и менее мастерских, портретах Сомова. В том, что это не случайное явление, можно убедиться из анализа работ Сомова других жанров. Убедиться в этом можно также, рассматривая акварельные и карандашные автопортреты Сомова этого периода. Как и многие другие художники конца XIX — начала XX века, Сомов многократно обращался к изображению себя самого, он не только писал свои портреты, но вводил автопортретные изображения во множество композиций, как это было в «Даме в голубом». Характерно при этом, что Сомов, опять-таки как и многие другие художники той поры (Врубель, Малявин, Кустодиев), находя все новые и новые аспекты и нюансы в изображении себя самого, не оставил такого автопортрета, который был бы «итоговым», «конечным» образом художника как личности.

Автопортреты художников в эту пору несравненно многочисленнее, чем в предшествующий период, и это вызывается, разумеется, не только тем, что сам художник — это та модель, которая всегда «под рукой». Неустанное самонаблюдение, пристальный интерес к собственной личности характерны для эпохи распространения индивидуализма. Художни-



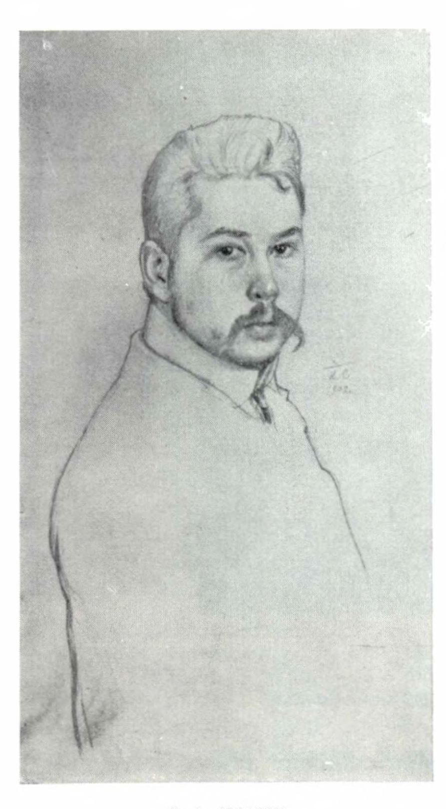
К. А. СОМОВ
Автопортрет
1898. Акв., пастель, граф. кар., белила

ки этого времени заново воскрешают карамзинский тезис: «Что может быть человеку интереснее самого себя». И огромный цикл автоизображений Сомова в этом отношении весьма характерен. Надо отметить, что композиционно многие автопортреты Сомова очень близки, художник большей частью не ищет здесь оригинальных решений, не стремится к новизне. Часто портреты отличаются лишь наклоном головы, выражением глаз, большей или меньшей длиной усов. И однако же при внешней скромности и непритязательности автопортреты занимают в творчестве Сомова далеко не последнее место, образуя как бы особую его грань. В них при всей сдержанности самовыражения художника много искренности, к которой Сомов не был склонен в большинстве своих работ.

Разбираемый период особенно богат автопортретами Сомова. В 1898 году Сомов написал свой большой акварельный портрет, представив себя полулежащим на диване (Русский музей).

Этот мотив тотчас заставляет вспомнить портрет Сомова, написанный Малявиным тремя годами раньше (1895, Русский музей). В малявинском портрете, несомненно, передано сходство, изображен тот самый

юноша с одутловатым лицом, о котором рассказывает в своих «Записках» А. П. Остроумова, учившаяся в Академии вместе с Сомовым и Малявиным. Малявин сразу же характеризует Сомова как художника, надев на него белую художническую блузу. Но главное для Малявина здесь — разрешение трудных живописных задач, он изображает Сомова сидящим на диване, вытянув вперед ноги, так что видны подошвы башмаков. Малявин смело пишет фигуру в светлой блузе на светлом же фоне стены, а белую руку Сомова на фоне белой блузы, поражая зрителя богатством форм и оттенков цвета. Еще до общего увлечения русских художников живописью Цорна, ошеломившего всех размашистой кистью в свой приезд в Россию в 1896 году, Малявин не уступает Цорну в свободе кисти, широте мазка, отличаясь вместе с тем, как нам кажется, бóльшим вкусом и артистизмом. Бенуа справедливо писал о раннем творчестве Малявина: «Таких красивых сочетаний красок, такой бравурности в технике, такой великолепной простоты и смелости не найти на всем протяжении истории русской живописи» [8].



К. А. СОМОВ
Автопортрет
1902. Граф. кар., белила

Однако Сомов, несмотря на живописное мастерство портрета Малявина, остается как будто не вполне удовлетворенным его истолкованием образа и вступает в акварельном автопортрете 1898 года в своего рода полемику с полотном своего блестящего товарища. Возможно, в смысле живописного мастерства автопортрет Сомова и уступает мощной и вместе колористически тонкой живописи Малявина. В «Автопортрете» Сомова проглядывает некоторая робость кисти, голова, например, хоть он и пишет ее на темном, а не светлом, как Малявин, фоне, «лишена затылка», перекинутая через ручку дивана правая рука длинна и бескостна и т. д. Однако же тонко задуманный автопортрет Сомова представляет определенный интерес и сопоставление с малявинским портретом в какой-то мере позволяет уяснить особенности сомовского решения образа.

В портрете Малявина, несмотря на смелый ракурс, живописную динамику, есть цельность и устойчивость образа. Перед нами современный художник, отдыхающий, видимо, в перерыве работы, не сняв блузы, на

широком кожаном диване и обдумывающий, подперев голову рукой, рассеянно глядя мимо зрителя, какие-то новые художественные замыслы. И ничто не отвлекает зрителя от такого восприятия образа.

В сомовском автопортрете образ гораздо более зыбок и неустойчив. Сама нежная, прозрачная акварель лишает его той определенности, весомости, какие были в пастозно написанном полотне Малявина.

Сомов придает композиции «Автопортрета» фрагментарность, обрезая слева часть дивана и по колена покоящуюся на нем фигуру, а также и кисть лежащей вдоль тела левой руки. Он изображает себя не на современном кожаном диване мастерской, а на своем излюбленном ампирном диване со стильной обивкой в полоску. Ничто в композиции не указывает нам на то, что изображен художник. Несмотря на обилие круглящихся линий, данных даже в несколько навязчивом соответствии (округлая линия правой руки и вторящая ей спинка дивана и т. д.), в образе нет спокойствия и завершенности. Композиция как бы соткана из противоречий. Ритм вкрадчиво округлых линий прорезают отчетливо прочерченные вертикали полосок на обивке дивана. Наряду с фрагментарностью композиции, элементами «жизненно-случайного» вводится низкий горизонт, так что зритель взирает на фигуру снизу вверх, а голова изображенного возносится высоко и почти достигает верхнего края листа. Расслабленно покоящееся на диване тело не соответствует сосредоточенному выражению лица. Несмотря на юношескую мягкость (Сомов вообще долго отличался моложавостью, друзья даже прозвали его «вечным юношей»), лицо исполнено сосредоточенности, взгляд пытливо-вопрошающ. Двойственность образа, заключенный в нем «вопрос к жизни» заставляют вспомнить многозначительность «Дамы в голубом». И хотя Сомов не достигает здесь художественного качества портрета Мартыновой, общая направленность его поисков, концепция образа в «Автопортрете» 1898 года близка, думается нам, «Даме в голубом». Если Малявин в своем портрете художника представил прежде всего «артиста», будущего «мэтра», в создании образа которого участвует и сама живописная маэстрия полотна, то Сомов отказывается от изображения себя как профессионала-живописца. Образ «Автопортрета» можно толковать более широко, как образ интеллигентного юноши 1890-х годов, стремящегося к эстетизации действительности, но вместе с тем подтачиваемого сознанием своего бессилия и одиночества. Недаром комната, в которой находится диван с лежащим художником, лишена других предметов, совершенно пуста, как нежилая.

Сравнительная композиционная сложность автопортрета на диване 1898 года ставит его несколько особняком среди цикла автопортретов Сомова. В дальнейшем художник переходит к внешне более простым композициям без каких-либо аксессуаров, в них лицо тщательно прорабатывается карандашом или акварелью, а фигура лишь намечается легким абрисом. Очень близки композиционно автопортреты 1902 и 1903 годов

(оба в Третьяковской галерее). Первый из них выполнен карандашом, второй — акварелью с гуашью. «Автопортрет» 1902 года восходит к традициям карандашного портрета первой трети XIX века, возможно, традициям Энгра, которого как раз в это время «открыли» участники кружка, и Бенуа посвятил ему специальную статью в «Мире искусства» (1903, № 7—8). Сомовский автопортрет напоминает карандашные портреты Энгра своей элегантностью, ясностью контура, отсутствием «лишнего», внутренней сдержанностью образа. Лицо тщательно проработано при помощи системы мелких легких штрихов графитного карандаша, а плечи лишь намечены контурной линией. Сомов предстает в этом портрете в облике еще молодого человека (на самом деле ему уже тридцать три года), которого не старят длинные пушистые усы, не скрывающие почти детской припухлости губ и округлости щек. Выражение лица спокойно и внимательно, в нем нет уже той особой сосредоточенности, даже напряженности, какие были в автопортрете на диване 1898 года.

Акварельный автопортрет 1903 года очень близок по композиции предыдущему портрету. Художник изображен в том же повороте. Облик Сомова мало изменился, изменилась немного прическа да вместо длинных светлых усов появились маленькие усики, какие Сомов носил бóльшую часть жизни. Однако мельчайшие отклонения в композиционном решении, а главное — введение цвета вносят новый акцент в образ. Если в рисунке 1902 года голова находится в зрительном центре несколько вытянутого по вертикали листа, то в акварели 1903 года фигура слегка сдвинута влево, голова чуть-чуть опущена, а над покатой линией плеч появился зигзагообразный штрих, намекающий, видно, на плащ. Благодаря всему этому нарушается впечатление спокойствия, бывшего в карандашном портрете. В колорите преобладает синеватый тон, вследствие чего от лица будто веет холодом, взгляд становится тяжелым и неприятно-отчужденным, несмотря на его пристальность. От привлекательного своей сосредоточенностью, искренностью сомнений юноши автопортрета 1898 года уже ничего не осталось. В портрет 1903 года прокрадывается разуверенность, скепсис, овладевающий образами Сомова в эти годы. Как в «Пиковой даме» любимого «мирискусниками» Чайковского, «каким-то холодом повеяло вокруг». И это не случайное явление. При рассмотрении произведений Сомова других жанров мы видим, что все его творчество претерпевает в начале века явственную эволюцию. На место живого волнения, живых чувств, радостей и страданий приходит скептическая усмешка, начинает веять душевным холодом.

Чрезвычайно характерна в этом смысле эволюция его пейзажно-жанровых работ. Как и многие другие художники его поколения, Сомов участвует в создании нового жанра, в котором пейзаж нераздельно соединяется с жанровой сценой. Такие работы в конце 90-х годов приходят в искусство Сомова на смену чисто пейзажным работам, о которых мы говорили в связи с ранним периодом творчества художника.



К. А. СОМОВ
Конфиденции
1897



К. А. СОМОВ
Купальщицы
1899

В последние годы XIX века Сомов создает цикл работ в этом новом жанре. К ним принадлежат такие значительные его произведения, как «Конфиденции» (1897), «Купальщицы» (1899), «На даче (Семейное счастье)» (1898—1900), «Поэты» (1898, гуашь, пастель), «Остров любви» (1900, все в Третьяковской галерее). Несмотря на близость этих работ друг к другу по времени, при внимательном рассмотрении обнаруживается явственное изменение мироощущения художника, немедленно сказывающееся в трактовке образов и во всех компонентах его работ.

Между «Конфиденциями» и «Купальщицами» много общего в композиции и колорите. Хотя две женские фигуры в «Конфиденциях» представлены в старинных костюмах, весь пронизанный летним солнцем пейзаж с купами деревьев и посыпанными песком дорожками сада настолько лишен стилизации, что все изображение воспринимается как сцена из действительности. Несколько более декоративен пейзаж «Купальщиц» с обобщенными пятнами сочной зелени деревьев и густыми тенями от них на нежно-зеленой, мягкой траве. Обе картины полны солнца, радостного чувства летнего дня. Настораживает лишь «орлиная перспектива», благодаря которой ощущается незначительность маленьких человеческих фигурок, будто скатывающихся к нижнему краю холста. Эта незначительность не людей, а «людишек», изображаемых Сомовым, уже откровенно подчеркнута в картине «На даче», где Сомов, на сей раз в нормальной перспективе, показывает разные неприглядные в его изображении сценки из быта дачников под деревьями сада. Меняется и колорит. Вместо яркого солнца, мажорной гаммы «Конфиденций» и «Купальщиц» мы видим здесь серую, словно подернутую пеплом, листву деревьев, а в изображении смешных жестикулирующих человечков, будто наколотых художником на булавку, подобно инсектам, проглядывает теперь холодная усмешка Сомова. Никаких иных чувств, кроме чуть брезгливого любопытства, художник, только что создавший полных радостного чувства «Купальщиц», здесь не проявляет. Несколько раньше Сомов пишет большую акварель «Поэты», в ее пепельном колорите много общего с картиной «На даче», но если в последней изображена сцена из окружающей художника действительности, то в «Поэтах», лежащих под дубом с любовно выписанной узорной листвой, мы видим уже персонажей излюбленных «мирискусниками» 1830-х годов. В этих фигурках человечков в цилиндрах и фраках есть та же ничтожность, сходство с какими-то забавными насекомыми, кузнечиками, но усмешка художника здесь мягче, поэты не только смешны, но где-то и трогательны.

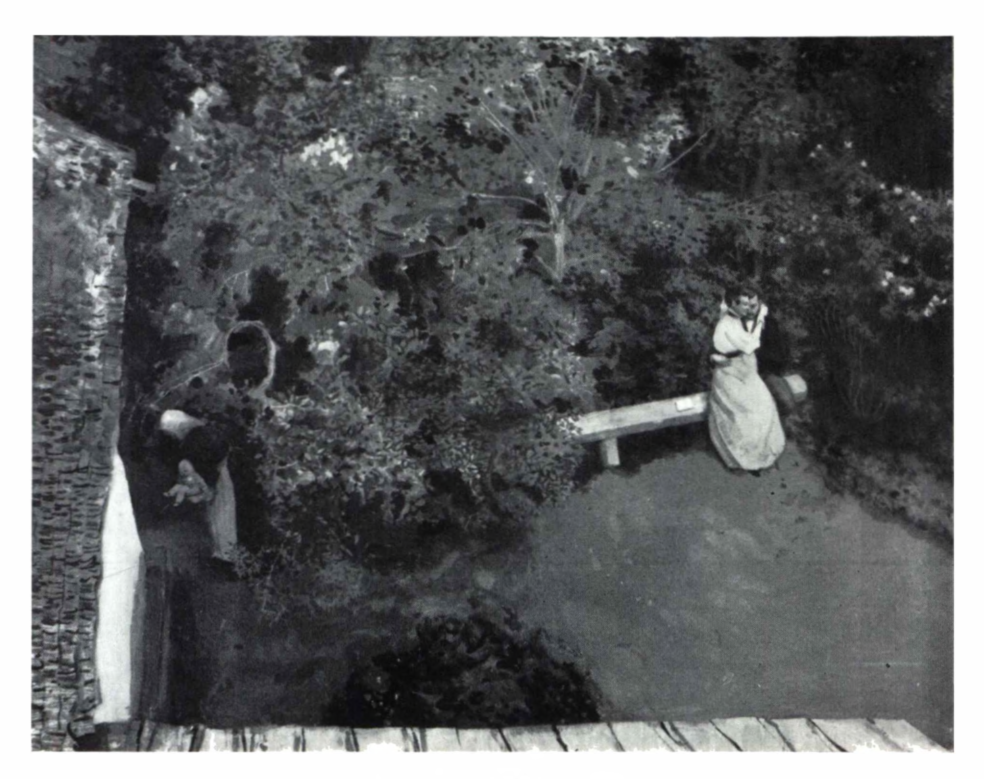
В «Острове любви» (1900, Третьяковская галерея) изображенный Сомовым мир колеблется на зыбкой грани мечты и действительности. Он изображает уголок заросшего старого парка в вечерний час, когда светлячки зажигают в кустах свои призрачные огни, и двух мечтательниц в беседке над темными водами пруда, на островке, соединенном с твердой землей мостиком, в начале которого виднеются две статуи амуров, один

из них предостерегающе поднял палец, а другой готовится пустить из лука стрелу. Пространство картины разворачивается не в глубину, а вдоль полотна, ограничиваясь спереди плоскостью холста, а на заднем плане сплошной массой темной зелени старого парка. Сомов подчеркивает неглубокость пространства тем, что располагает мостик, ведущий на остров любви, и группы подравненных кустов строго параллельно плоскости холста. Все это придает картине характер театральной сцены. Фигурки в беседке также имеют двойственный характер — не то это мечтательные барышни, не то марионетки, которых невидимо для зрителя дергают за веревочки, заставляя угловато прикладывать руки к груди и забавно разыгрывать страсти живых людей. В создании впечатления зыбкости, нереальности происходящего большую роль играет колорит, построенный из различных оттенков зеленого и серого. Образ этой картины уже перекликается с поэзией М. Кузмина, в мироощущении которого было немало общего с творчеством Сомова.

Что белеет у фонтана
В серой нежности тумана?
Чей там шепот, чей там вздох?
Сердца раны лишь обманы,
Лишь на вечер те тюрбаны —
И искусствен в гроте мох.
(«Маскарад»)[9]

Театрализация жанра, развертывание действия параллельно плоскости полотна в неглубоком пространстве станут впоследствии излюбленнейшими приемами Сомова. Целый ряд его наиболее известных работ, написанных уже в следующий период творчества, — цикл «фейерверков», несколько вариантов «Арлекина и дамы», «Каток» Русского музея — продолжают и развивают этот принцип.

Уже в «Острове любви» ясно видно изменение в отношении Сомова к изображению природы. То живое и непосредственное переживание природы, которое было у него в пейзажах периода ученичества в Академии, в «Конфиденциях» и «Купальщицах», медленно, но верно заменяется декоративным подходом, когда природа так или иначе трансформируется под кистью художника. Особенно показательно в этом смысле сопоставление его покрытой лаком акварели «Боскет» (1898—1899, Русский музей, из собр. В. Н. Аргутинского-Долгорукова) с близкой ей по мотиву огромной (для Сомова) картиной «Вечер» (1900—1902, Третьяковская галерея). И в той и в другой картине фигуры располагаются под арками, образуемыми зеленью боскетов. В ранней акварели фигуры представлены в костюмах 1830-х годов, в «Вечере» Третьяковской галереи — в робронах и пудреных прическах XVIII века. Но основное отличие, разумеется, не в этом. Акварель 1898—1899 годов еще проникнута поэтическим чувством живой природы, ясного летнего, золотистого вечера, когда в левой части картины горит закат, а справа еще виднеется голубое небо. Боскет, состоящий из массы мелкой листвы, принимает на себя теп-

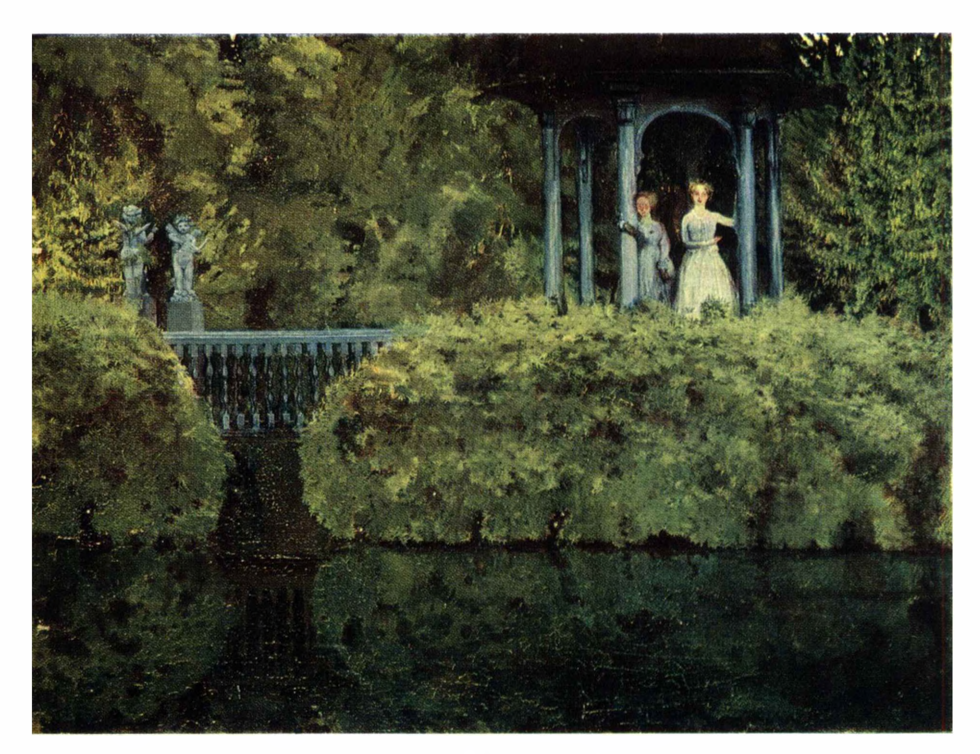


К. А. СОМОВ
На даче. (Семейное счастье)
1898—1900

лые краски заката. На фоне вечернего неба в пролете левой арки вырисовывается статуя играющего на свирели фавна. Эта скульптура, в которой есть что-то живое, сливается с образом теплого летнего вечера, вносит в картину высокую ноту античной гармонии.

Иначе решен «Вечер» из Третьяковской галереи. Здесь все будто подернуто пеплом, весь колорит картины, выдержанный по преимуществу в холодных зеленых, синих и серых тонах, приобрел матовость, как будто смотришь через дымчатое стекло. Виноградные гроздья выглядят искусственными, величина фигур, масштабно сильно укрупненных по сравнению с фигурами «Боскета» Русского музея, не оправдана, так как в них нет подлинной жизни, хотя нет и деформации. Надо также отметить, что Сомов, едва ли не единственный из «мирискусников», не обладал декоративным даром для решения вещей большого размера. «Вечер» выглядит как увеличенная акварель. Вторая, более поздняя попытка Сомова — «В лесу» (1914, Русский музей) — написать большую картину также потерпела неудачу, что отмечали еще его современники.

После создания «Острова любви» и «Вечера» Сомов отходит на некоторое время от написания сцен на фоне и в единстве с пейзажем. Он помещает теперь свои фигуры либо на гладком фоне, либо в интерьере.



К. А. СОМОВ
Остров любви
1900

Таковы его «Дама в розовом» (1903), «Спящая женщина в синем платье» (1903), «Эхо прошедшего времени» (1903, все в Третьяковской галерее) и др. Художник изображает женские фигуры в костюмах XVIII и 30-х годов XIX столетия. Несмотря на вычурные туалеты, кокетливость изысканных поз, в его героинях появляется что-то жуткое, напоминающее ожившего «мерзкого кадавра» из рассказа А. Н. Толстого «Граф Калиостро». Даже в тех случаях, когда художник располагает свои персонажи на фоне природы, пейзаж изображается бездушно-стилизованным.

Очень характерно «Волшебство» (1898—1902, Русский музей). На первом плане, обрамленная трельяжем, увитым гирляндами роз, стоит женщина в старинном костюме неопределенной эпохи. Над головой она держит щит, в центре которого видны в языках пламени сплетшиеся фигуры. Лицо женщины отталкивающе-неприятно — «чело, как череп голый», змеиные глаза, запекшиеся губы. Это подлинное воплощение «красоты зла». Колорит акварели поражает мертвенностью. Даже гирлянды роз имеют пепельный оттенок. Виднеющиеся позади фигуры кусты в кадках подстрижены в виде параллелепипедов, в них нет уже ничего от живой, естественной природы.

В творчестве Сомова начинают все сильнее звучать ноты иронии, душевной усталости, холодного любопытства. Его искусство превращается



К. А. СОМОВ
Боскет
1898—1899. Акв., бронза, лак

в своего рода «бижутерию», где филигранная отточенность, сверкание красок, похожих на драгоценные эмали, служит передаче ничтожных горестей и радостей его персонажей — «султанш» и «кокеток». Накануне первой русской революции Сомов так и не сумел найти в действительности те явления, которые способствовали бы утверждению веры в достоинство и значительность человеческой личности. Прав был Бенуа, когда писал в 1902 году: «Сомов не может считаться *великим* художником. Его искусство, подобно поэзии Гофмана или Поэ, слишком специального оттенка. Оно не захватывает широкого круга идей, не дает мощных, укрепляющих и подымающих дух образов. Рядом с безусловно *великими* произведениями живописи оно покажется, пожалуй, во всяком случае болезненным, слишком изнеженно тонким. И в русской живописи были за 100 лет грандиозные силачи, рядом с которыми Сомов покажется хилым ребенком» [10].

Значительное место в творчестве Сомова рассматриваемого периода занимает книжная графика, к которой он обратился ранее кого-либо из художников «Мира искусства». Сомов создает свой собственный, не похожий на других стиль книжного оформления. В своих обложках, титульных листах, заставках и экслибрисах он подчеркивает двухмерность книжной страницы. Несмотря на прихотливость узора, обрамляющего

текст заглавия, его композиции всегда симметричны и уравновешены. Сомовские оформления этого периода обычно двух типов. Либо это прозрачный контурный рисунок стилизованного растительного орнамента, куда порой вводятся такие же контурные изображения стилизованных фигур. По этому принципу решены, например, обложка и титул «Мира искусства» за 1900 год и обложка альманаха «Северные цветы» за 1901 год. Сохранились эскизы обложки к «Северным цветам», которые показывают, как протекала работа художника над книжным оформлением. В одном из эскизов Русского музея сочными пятнами акварели набросаны гирлянды перевитых лентами полевых цветов и трав, обрамляющие текст. Соединительные линии намечены пером, образующим прихотливый узор то утолщающихся от нажима, то более тонких штрихов. Рисунок очень свободен и сочен.

Иной вид имеет законченное оформление (Третьяковская галерея), стилизованное под оформление начала XIX века. Узор гораздо более сложен и запутан. Полевые цветы исчезли, остался только мотив полевых колокольчиков. Художник отказывается от нажимов и сочных пятен. Весь узор вычерчен одинаковой всюду контурной линией и оживляется лишь голубым цветом колокольчиков, придающих обложке нарочито наивный вид старинного альбома. Прозрачность рисунка подчеркивает плоскость книжной полосы.

Второй вид оформления, применяемый Сомовым в этот период значительно реже, — необычайно пышное сочетание на титуле или обложке многих мотивов с введением предметов быта излюбленных старых эпох — тут и султаны из перьев, и медальоны, и свисающие жемчужные нити, и гирлянды роз. В этом духе исполнены, например, один из титульных листов в журнале «Мир искусства» и титул монографии С. Дягилева о Д. Г. Левицком (1902). Художник отказывается здесь от прозрачной контурной линии, но при этом сохраняет все же двухмерную композицию. Одна из заставок «Мира искусства» (оригинал ныне в Русском музее, из собр. Ф. Ф. Нотгафта) представляет собой настоящий натюрморт из быта «века пудреных маркиз». Художник компонует его из рокайльного зеркала в рамке прихотливой формы, ларчика для драгоценностей, развернутого веера и статуэтки, замыкая все это в прямоугольную рамку. Но интересно, что при этом Сомов располагает предметы в один ряд, подчеркивая плоскость книжной полосы.

Сомов, как и все «мирискусники», был большим любителем и ценителем книги, смотрел на нее как на предмет искусства, в своих книжных оформлениях 1898—1904 годов он был одним из зачинателей того движения в книжной графике, которое привело к созданию «мирискусниками» многих высокохудожественных изданий, отличающихся продуманностью и цельностью всех компонентов книжного «организма».

Годы издания журнала «Мир искусства» были не только годами первого расцвета Александра Бенуа как художественного критика и историка



К. А. СОМОВ
Вечер
1900—1902

искусства, но и знаменовали новый существенный этап его развития как художника. В отличие от творчества Сомова, ограниченного в основном станковыми картиной и рисунком и книжной графикой, деятельность Александра Бенуа отличалась многогранностью. Станковая картина и книжная графика, театральные декорации и монументально-декоративные панно, проекты интерьеров — во всем этом Бенуа с успехом применял свои силы.

Большая часть его произведений этого времени посвящена Петербургу, красоту и величие которого он не уставал не только пропагандировать в своих статьях, но и воспевал в том или ином аспекте в своем художественном творчестве. Он пишет картины, посвященные жизни Петербурга в XVIII столетии, создает работы, отображающие архитектурные памятники Петербурга и его окрестностей в современном их виде и, наконец, исполняет иллюстрации к «Петербургской повести» Пушкина «Медный всадник». Серия акварелей — «Летний сад при Петре Великом» (1902), «Елизавета Петровна изволит прогуливаться по улицам Петербурга» (1903), «Фонтанка при Екатерине II» (1903), «Развод караула перед Зимним дворцом при Павле I» (1903) — была связана с двухсотлетием со дня основания Петербурга.

Эти акварели выполнялись для воспроизведения в серии художественных открыток, издаваемых общиной св. Евгении Красного Креста в Петербурге. Только великолепное знание Бенуа культуры XVIII века могло



К. А. СОМОВ
Поэты
1898. Пастель, гуашь

позволить ему так ярко воссоздать картины быта его любимой эпохи. Одновременно Бенуа, получив разрешение на работу в царских резиденциях под Петербургом, с увлечением принимается за написание видов Петергофа (1900), Ораниенбаума (1901) и Павловска (1902). Он показывает эти циклы на выставках журнала «Мир искусства» и параллельно публикует материалы о соответствующих дворцово-парковых ансамблях в том же журнале и в «Художественных сокровищах России», которые он редактирует. Несмотря на очевидный рост мастерства Бенуа и тонкость живописных решений, виды Петергофа, Ораниенбаума и Павловска все же не имели в его творчестве такого решающего значения, как работы, посвященные Версалю, созданные в предшествующий и особенно в последующий периоды творчества.

В отличие от версальского цикла он полностью отказывается от введения в свои работы человеческих фигур, целиком посвятив их памятникам искусства и знаменитым паркам. Он стремится передать «душу» памятников искусства, их живую, а не музейную красоту. Одним из средств к тому служит его техника, большей частью смешанная: акварель, гуашь,

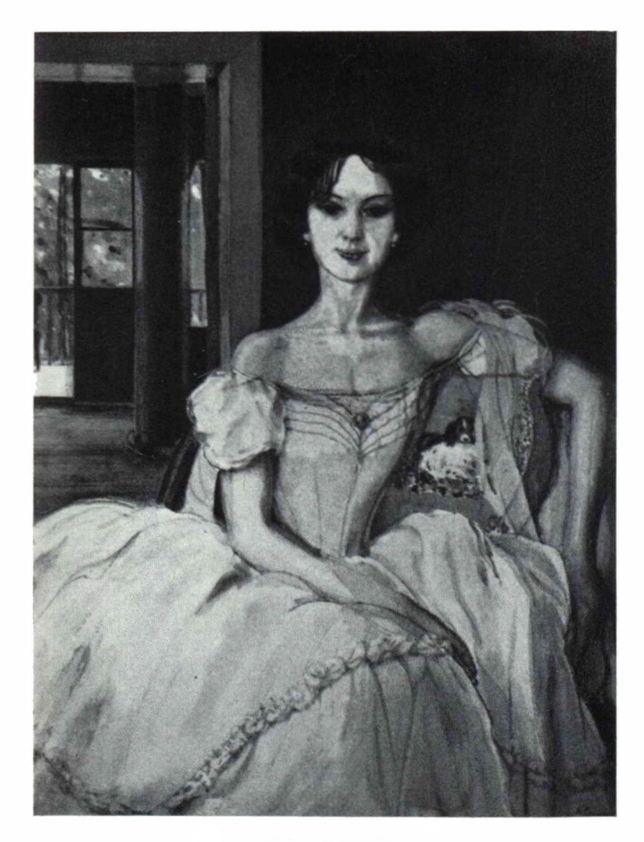


К. А. СОМОВ
Волшебство
1898—1902. Гуашь, акв., бронза

пастель, уголь, тонированная бумага. Художник обращается к столь хорошо ему известным традициям старых мастеров. Подобно им, Бенуа стремится сочетать точность, документальность рисунков с декоративностью, отсутствием скучного прозаизма документа. Стремясь поэтизировать свои «виды», а также передать живую жизнь памятников, Бенуа вводит фрагментарную композицию.

Период 1899—1904 годов имел также важнейшее значение для формирования Бенуа — книжного иллюстратора. Он участвует в иллюстрировании книги Н. И. Кутепова «Царская и императорская охота на Руси, т. III. Конец XVII и XVIII век» (1902), о чем мы будем говорить ниже, иллюстрирует «Последнего из могикан» Ф. Купера (1904, семь гравюр по его рисункам выполнила А. П. Остроумова), а самое главное — приступает к иллюстрированию Пушкина — работа, занявшая в его творческой жизни важнейшее место и приведшая к созданию его шедевра — иллюстраций к «Медному всаднику».

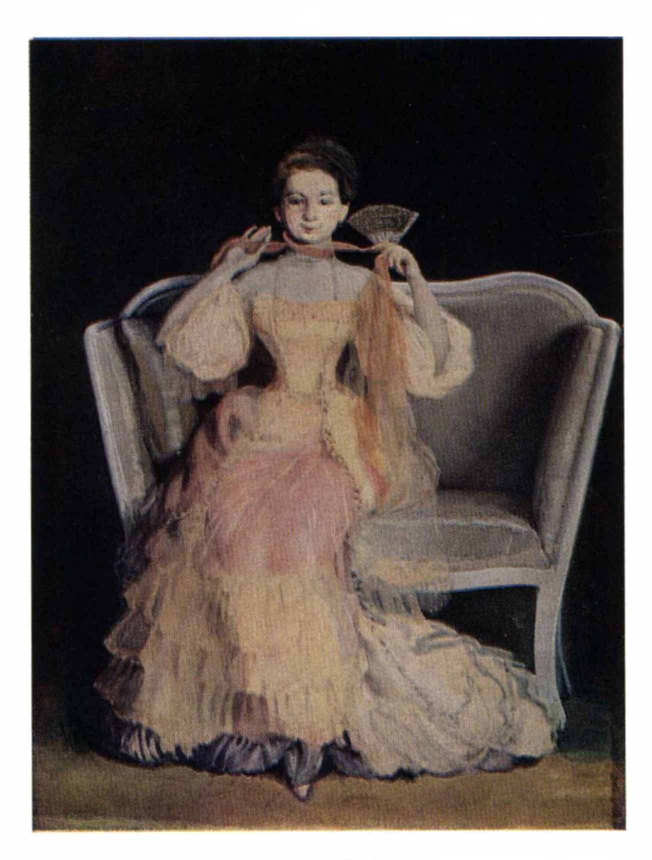
Кроме прямых иллюстраций Бенуа создает в эти же годы серии рисунков для детей, объединенных в циклы. Это «Игрушки», издававшиеся



К. А. СОМОВ
Эхо прошедшего времени
1903. Акв., гуашь, граф. кар.

в виде комплекта открыток, и его знаменитая «Азбука в картинах», изданная в 1904 году. Сам жанр этого издания чрезвычайно соответствовал характеру дарования Бенуа, его богатой фантазии, любви к сказке и романтике. Он выбирает свои излюбленные темы — арапа и бабу-ягу, волшебницу и великана, звезды, сласти, хана и халат, фокусника и т. д. Одна из лучших композиций посвящена Бенуа нежно любимому всю жизнь театру. В персонажах этой картинки мы узнаем детские впечатления Бенуа от балаганов, столь красочно воссозданные им в одной из глав его «Жизни художника», когда он описывает Арлекинаду в театре Егарева, еще дававшуюся в 70-е годы на Марсовом поле [11].

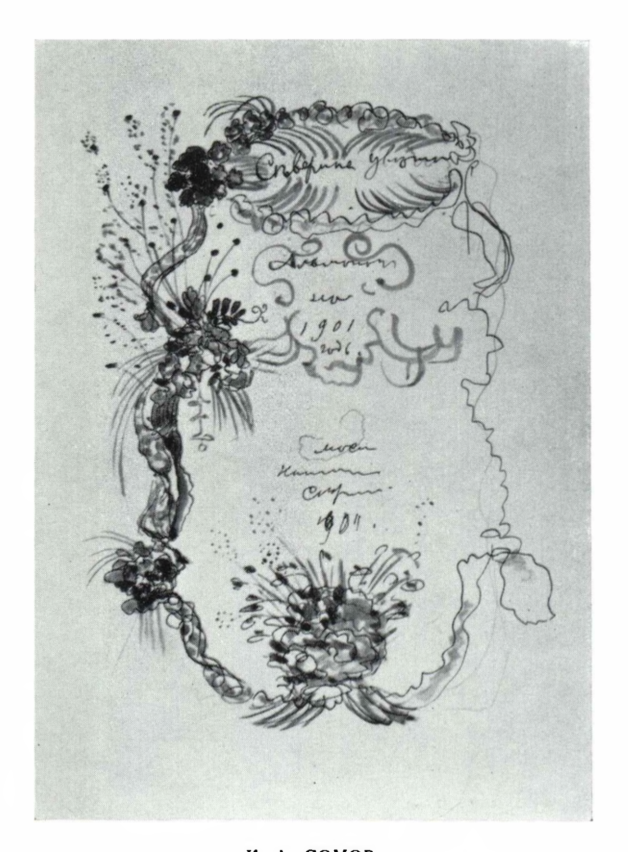
Первые попытки иллюстрирования Пушкина у Бенуа были еще в 1898 году, когда он выполнил иллюстрацию и заставку к «Пиковой даме» и иллюстрацию к «Дубровскому» (совместно с Е. Е. Лансере). Затем в 1904 году он делает рисунки к «Капитанской дочке» по заказу Комиссии дешевых изданий для народа при Экспедиции заготовления государственных бумаг. Но нашел себя как иллюстратора Пушкина Бенуа в иллюстрациях к «Медному всаднику». Первый вариант их (33 иллюстра-



К. А. СОМОВ
Дама в розовом
1903. Гуашь, акв.

ции) был исполнен в 1903 году по заказу Кружка любителей русских изящных изданий. Тема была как нельзя более подходящей для Бенуа, так как в пушкинской повести изображался любимый им Петербург.

Художник задумал решить всю книгу в малом формате, в духе книг пушкинской эпохи. В иллюстрациях к «Медному всаднику» Бенуа решительно отказывается от приемов иллюстрирования, применявшихся им в журнале «Мир искусства» при оформлении стихов поэтов-символистов, он отказывается от сложной орнаментики и включения текста в композицию рисунка и строго следует в иллюстрациях за пушкинским текстом, иллюстрируя «строфу за строфой». Одним из прообразов такого рода иллюстраций были для Бенуа рисунки, выполненные Федором Толстым для «Душеньки» Богдановича. Как ни странно, иллюстрации Бенуа были отвергнуты заказчиками. Их пришлось напечатать в «Мире искусства» (1904, № 1), причем замысел художника был искажен, размеры рисунка пришлось подчинить формату журнала. Несмотря на это, рисунки произвели значительное впечатление на современников. «Сейчас я видел два первых номера «Мира искусства» и никак не могу устоять про-

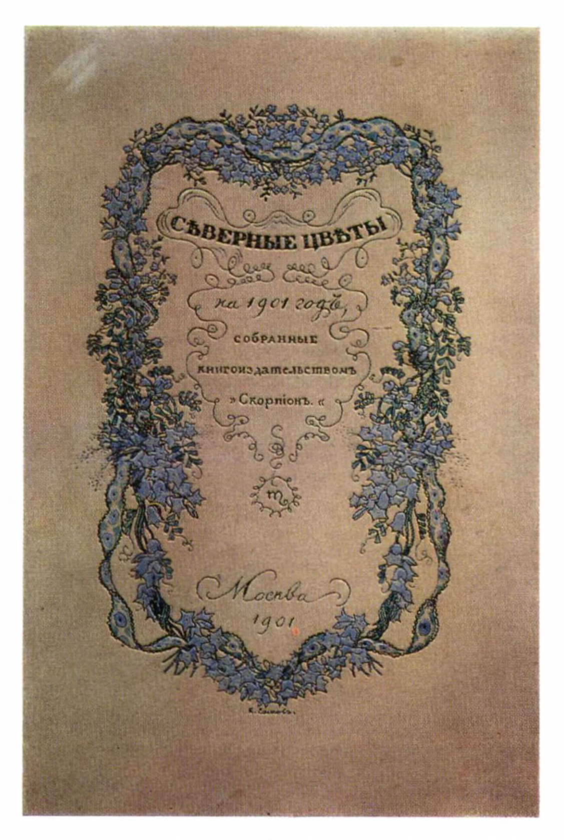


К. А. СОМОВ
Эскиз обложки альманаха «Северные цветы»
1901. Акв., перо

тив соблазна написать тебе несколько слов, — писал автору Грабарь. — И прежде всего по поводу твоих иллюстраций, совершенно меня очаровавших. Они так хороши, что я от новизны впечатления все еще и теперь не могу прийти в себя. Чертовски передана эпоха и Пушкин, при этом совсем нет запаха гравюрного материала, никакой патины. Они страшно современны — и это важно... И со стороны чисто внешнего изящества, которое вносят две краски, пущенные удивительно уместно и логично. Между прочим, и японские книжки недаром прошли. Откуда это впечатление гравюры на дереве?» [12]

Вариант 1903 года был только началом работы Бенуа над иллюстрированием «Медного всадника». Он возвращается к ней многократно — в 1905 году, когда был нарисован знаменитый фронтиспис, в 1916, 1918, 1921 годах. Окончательный вариант был издан уже в советское время — в 1923 году и переиздан в 1964-м.

Рисунки Бенуа выполнены тушью. Они воспроизводились с «подкладками» — серой, зеленоватой и желтоватой. В них действительно есть «впечатление гравюры на дереве», о котором говорил Грабарь. Интерес-



К. А. СОМОВ
Обложка альманаха «Северные цветы»
1901. Акв., перо

но, что впечатление от рисунков Бенуа многократно усиливается, когда рассматриваешь их в книге. При разглядывании оригиналов поодиночке они далеко не производят такого сильного воздействия, как в книге, в слиянии с текстом, когда становится особенно ощутимым их соответствие стилю эпохи, о которой идет речь в «Петербургской повести Пушкина.

В своих иллюстрациях Бенуа во многом исходит из искусства пушкинской эпохи, тонко претворяя его мотивы и стилистику. Так, иллюстрация к строфе «Прошло сто лет, и юный град, полнощных стран краса и диво. . .» в истолковании образа Петербурга, без сомнения, восходит к городским пейзажам Ф. Алексеева, в частности к его «Виду Дворцовой набережной от Петропавловской крепости»; следующая, «интерьерная» иллюстрация, где Пушкин читает белой ночью стихи друзьям, отталкивается от работ художников-венециановцев — Тыранова, Зеленцова и других [13]. В иллюстрации к строфе «Люблю воинственную живость потешных Марсовых полей. . .» Бенуа претворяет мотивы картины братьев Чернецовых «Парад на Царицыном лугу» (1837), гравюр и литографий пушкинского времени и т. д. Но надо сразу же отметить, что, внимatель-

но изучая и используя работы мастеров начала XIX века, Бенуа ни в коей мере не подражает им, не «реставрирует» искусство той эпохи. Он говорит художественным языком своего времени. Например, в только что упомянутой иллюстрации, изображающей тесную толпу на Марсовом поле, он строит композицию фрагментарно, смело срезая внизу части лиц персонажей, а вверху полголовы статуи Суворова. Подобная композиция была, разумеется, немыслима в начале XIX века. Фрагментарна и предыдущая иллюстрация, представляющая «бег санок вдоль Невы широкой».

Но если бы Бенуа ограничился в своих иллюстрациях только воссозданием «стиля эпохи», то едва ли они заняли бы такое исключительное общепризнанное место в истории русской книжной графики и в его собственном творчестве. Среди «мирискусников» следующего поколения было немало мастеров, умевших «воссоздавать эпоху» с большим знанием дела (Нарбут, например), но они не создали произведений такого уровня, как иллюстрации к «Медному всаднику» Бенуа. Дело, видимо, в другом. Значительность иллюстраций Бенуа заключается в том, что художник сумел почувствовать бесконечную глубину «Петербургской повести» Пушкина, воспринять ее не как анекдот о помешавшемся с горя чиновнике, а как размышление о «судьбе человеческой и судьбе народной», о конфликте государства и отдельного человека, общества и личности.

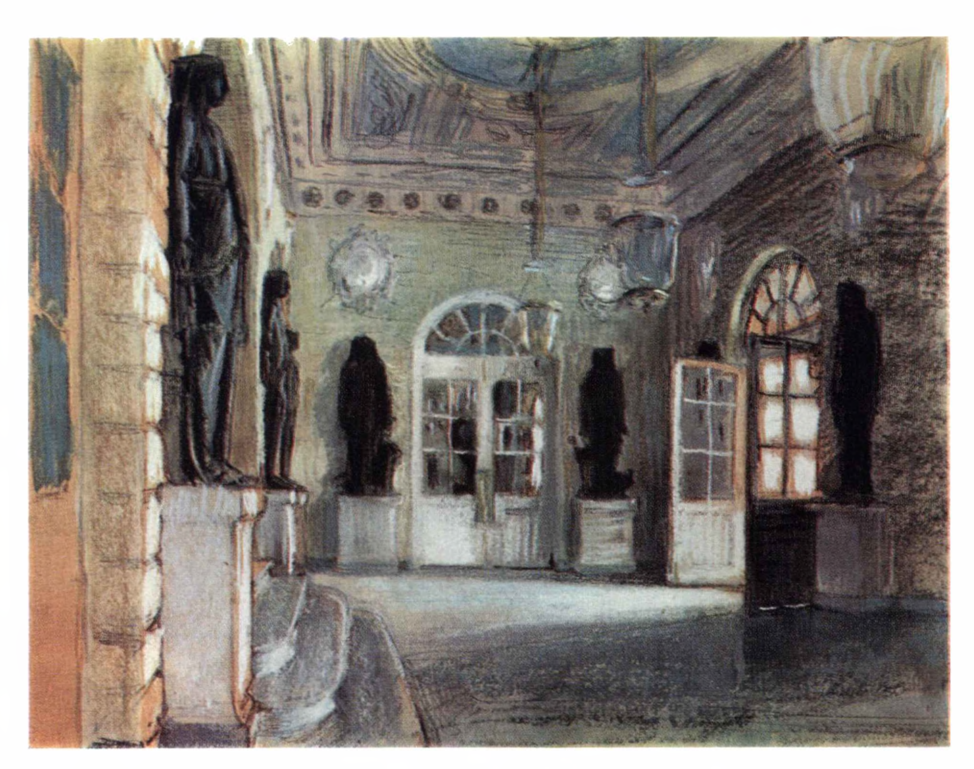
Бенуа создает и печатает первый вариант иллюстраций в годы, непосредственно предшествующие первой русской революции, когда Россия была «беременна революцией». Несомненно, что обостренное восприятие художником проблем судьбы человека и логики истории, то место, которое занимают в иллюстрациях Бенуа мотивы разбушевавшейся стихии, — все это связано с чувством переломной эпохи, с ощущением надвигающихся великих событий. Это чувство у далекого от подлинно революционных кругов Бенуа могло быть смутным и неясным, но все чуткие художники так или иначе ощущали предгрозовую атмосферу тех лет. Каждый из них по-своему переживал и претворял свое предчувствие «невиданных перемен», «неслыханных мятежей». В то время, когда Бенуа создавал свои иллюстрации к «Медному всаднику», Блок писал:

Мне снились веселые думы,
Мне снилось, что я не один...
Под утро проснулся от шума
И треска несущихся льдин.

Я думал о сбывшемся чуде...
А там, наточив топоры,
Веселые, красные люди
Смеясь, разводили костры:

Смолили тяжелые челны...
Река, распевая, несла
И синие льдины, и волны,
И тонкий обломок весла...

(11 марта 1903 г.)



А. Н. БЕНУА
Передняя большого дворца в Павловске
1902. Пастель, гуашь



А. Н. БЕНУА
Ораниенбаум
1901. Акв., граф. кар.

Каждый художник того времени отражает проблемы эпохи по-своему. Бенуа обращается к бессмертному шедевру русской поэзии, но несомненно, атмосфера накануне революции, острота общественных проблем, когда приходилось задумываться над судьбами России, предопределила взлет творчества Бенуа в иллюстрациях к «Медному всаднику».

Иллюстрации Бенуа можно условно разделить на три части в соответствии со вступлением и двумя частями «повести» Пушкина. При всем единстве и художественной цельности всего цикла каждая из этих частей имеет некоторые особенности.

Иллюстрации вступления, как мы уже говорили выше, более непосредственно связаны с мотивами искусства пушкинской поры, и здесь это оправдано тем, что в стихах Пушкина воспевается красота Петербурга его времени.

Иллюстрации первой части гораздо независимее и в композиции и в типаже от искусства первой трети XIX века. Так, например, если интерьер во вступлении с изображением Пушкина, читающего свои стихи, восходил непосредственно к интерьерам венециановцев, то комната «бедного Евгения» строится так, что в центре композиции приходится угол комнаты, справа изображена лестница, также идущая под углом. Таких мотивов не бывало в искусстве пушкинского времени. От этого интерьера веет уже не атмосферой, созданной художниками-венециановцами, а духом «Бедных людей» и «Петербургских углов», прототипом героев которых и был пушкинский «бедный Евгений».

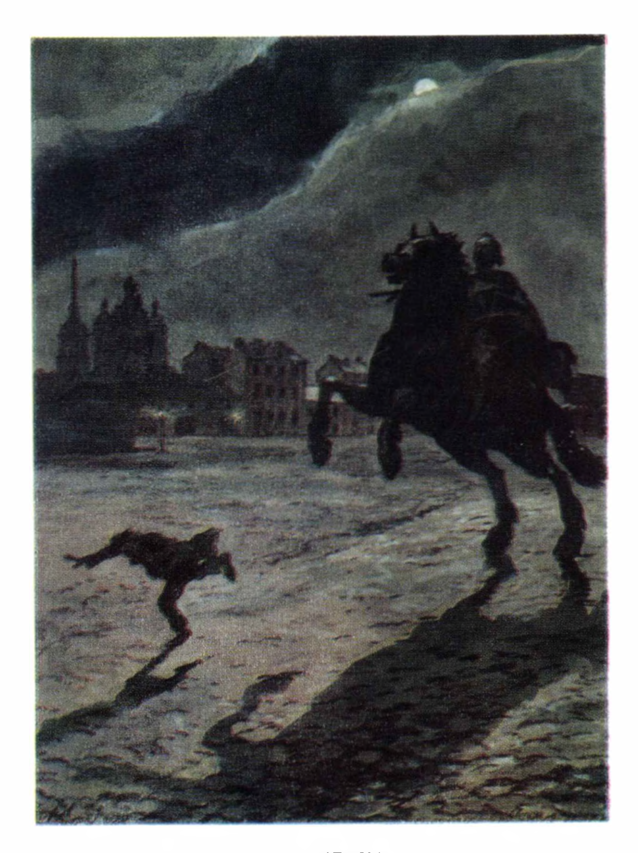
Большинство иллюстраций первой части изображает наводнение в различных фазах. Вначале мы видим петербургский пейзаж во время возвращения Евгения «из гостей домой», когда

Плеская шумною волной
В края своей ограды стройной,
Нева металась, как больной
В своей постеле беспокойной.

В этом листе на фоне очаровательных ампирных домиков и стройных оград-решеток набережной мы видим согнувшуюся в три погибели под порывами ноябрьского ветра фигуру Евгения и других прохожих и проезжих, спешащих домой от непогоды. Хлещет дождь, качаются вдали обнаженные деревья, воды Невы, изображенные на первом плане, достигают уровня улиц. Бенуа сохраняет плоскость листа, строя композицию вдоль него, а не в глубину, давая фигуру Евгения и прохожих силуэтом. Стройность и гармония петербургского пейзажа с домами классицизма здесь еще преобладает над порывами стихий. Натиск разбушевавшейся стихии нарастает в последующих иллюстрациях к строкам:

Поутру над ее брегами
Теснился кучами народ,
Любуясь брызгами, горами
И пеной разъяренных вод.
Но силой ветра от залива
Перегражденная Нева
Обратно шла, гневна, бурлива,
И затопляла острова,
Погода пуще свирепела,
Нева вздувалась и ревела,
Котлом клокоча и клубясь,
И вдруг, как зверь остервенясь,
На город кинулась. Пред нею
Все побежало; все вокруг
Вдруг опустело — воды вдруг
Втекли в подземные подвалы,
К решеткам хлынули каналы,
И всплыл Петрополь, как Тритон,
По пояс в воду погружен...

В первой иллюстрации к этим строкам композиция строится на диагональных ритмах набегающих волн, которые лижут гранит набережной и обдают брызгами толпящихся на ней людей. Прежняя стройность городского пейзажа нарушена. Во второй — стихия торжествует, на занимающих большую часть листа волнах беспорядочными пятнами виднеются фигура военного в подхваченном порывом ветра плаще, закрывшего руками лицо, по пояс в воде, полузатонувшая повозка, на которую карабкаются люди, покосившийся фонарный столб с цепляющимся за него человеком и разные плавающие на воде предметы. В глубине из волн поднимаются петербургские здания, и впервые здесь появляющийся «Медный всадник» смотрится пока как один из городских памятников.



А. Н. БЕНУА
«За ним несется всадник медный». Фронтиспис к «Медному всаднику» А. С. Пушкина
1905—1918. Тушь, акв., белила, кисть, перо

На следующей иллюстрации художник представил вид от родительского «дома Бенуа, что у Николы Морского» на Никольскую улицу во время наводнения. Вдали виден Мариинский театр, каким он был до пожара и перестройки. Но не красота петербургской архитектуры здесь преобладает, а «злые волны», которые «как воры, лезут в окна».

...Челны
С разбега стекла бьют кормой.
Лотки под мокрой пеленой,
Обломки хижин, бревны, кровли,
Товар запасливой торговли,
Пожитки бледной нищеты,
Грозой снесенные мосты,
Гроба с размытого кладбища
Плывут по улицам!

Однако красота города продолжает у Бенуа сопротивляться порывам стихий. В одной из последующих иллюстраций Бенуа «от себя» рисует не упомянутую в пушкинском тексте одну из ростральных колонн возле Биржи. Стройная колонна с изваянным человеческими руками Нептуном

горделиво противостоит бушующим волнам. Мощность и устойчивость ростра подчеркнуты хрупкостью видного в глубине парусника, покосившегося на волнах.

Крайне лаконична следующая иллюстрация, где «на звере мраморном верхом, без шляпы, руки сжав крестом» сидит Евгений. Мраморный лев с сидящим на нем Евгением сдвинут влево. Все остальное пространство нижней части листа занимают бурлящие волны, и далеко вдали маленьким пятном туши, едва угадываемый, рисуется «Медный всадник». Лицо Евгения направлено в сторону памятника. Здесь как бы происходит завязка драматического конфликта. Первая часть поэмы заключается рисунком Бенуа, где изображен фальконетовский памятник, о постамент которого с брызгами и пеной разбиваются бушующие волны:

В неколебимой вышине
Над возмущенною Невою
Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне.

В иллюстрациях ко второй части драматизм все нарастает. Сначала несколько листов посвящены путешествию Евгения на Васильевский остров, к дому Параши. Все они построены на диагональных ритмах, особенно в сценах, где Евгений бродит среди обломков.

. . . Несчастный
Знакомой улицей бежит
В места знакомые. Глядит,
Узнать не может. Вид ужасный!
Всё перед ним завалено;
Что сброшено, что снесено;
Скривились домики, другие
Совсем обрушились, иные
Волнами сдвинуты; кругом,
Как будто в поле боевом,
Тела валяются.

В двух последних сценах с фигурой Евгения среди развалин беспокойство композиции достигает последней степени. Обломки домов, валяющиеся доски, сломанные бурей деревья расположены по противоречащим друг другу диагоналям, голые, жестоко исхлестанные ветром ветви зловеще рисуются черными зигзагами на пасмурном небе.

После этих сцен с трагическим колоритом Бенуа дает как бы психологическую передышку читателю. Сцену, где «злые дети бросали камни» вслед Евгению, художник решает как бытовую. Он чуть отступает от текста. Дело происходит зимой, и дети бросают вслед Евгению не камни, а снежки. Это придает всей сцене более безобидный вид, и дети не кажутся «злыми». Действие происходит на фоне петербургского дома с полукруглой аркой и вывеской сапожника. Архитектура и фигуры вновь располагаются вдоль плоскости листа. Справа и слева композиция замыкается фигурой прохожего в шинели и цилиндре и фонарным столбом.

После подчеркнуто жанрового характера этой сцены, ее спокойной замкнутой композиции особенно сильное впечатление производят следующие листы, где действие происходит на огромных, пустынных площадях со «стройными громадами» домов, на фоне черного неба со стремительно бегущими по небу тучами. Здесь и Пушкин и Бенуа достигают вершин своего творчества.

Листы Бенуа в этой части один лучше другого. Превосходна ночная сцена на набережной, где внезапно проснувшийся Евгений сидит на гранитной скамье подле спящих бездомных товарищей. Густые темные тени от предметов на земле сочетаются с черными пятнами на небе, в разрывах облаков. Композиция передает «шум внутренней тревоги», которой был «оглушен» Евгений.

В следующем листе на огромной, пустынной площади, вымощенной булыжником, возле дома, где «на крыльце с подъятой лапой, как живые, стоят два льва сторожевые», видна одинокая фигура героя повести. Эта иллюстрация строится на контрасте строгого великолепия архитектурных ансамблей Петербурга и беспомощного одиночества «маленького человека», она непосредственно предшествует роковой встрече «бедного Евгения» с «Медным всадником».

В изображении памятника Петру I Бенуа тонко использует красноречивость пластического решения творения Фальконе, богатство аспектов при обходе памятника. Сначала мы видим «Медного всадника» со спины при приближении к нему Евгения, когда более всего воспринимается простертая рука, момент умиротворения. Затем Евгений, и зритель вместе с ним, видит памятник со стороны Адмиралтейства, когда отчетливо ощущается движение вперед, «скаканье».

Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?

Движение всадника в этом листе подчеркнуто бурно несущимися по небу тучами. Всадник, которого мы видим вблизи снизу, вознесен под небеса, и в сопоставлении с ним маленькая фигурка Евгения, бессильно грозящая ему кулаком, кажется особенно жалкой.

Фантазия Бенуа проявляется во всем блеске в сценах «скаканья», погони Всадника за «безумцем бедным». Художник очень тонко передает различие между реальным памятником и преследующим Евгения порождением его «оглушенного шумом внутренней тревоги» ума. Только реальный «Медный всадник» Бенуа дается во всей объемности и вещественности. В сценах же скаканья по освещенным бледной луной улицам и площадям Петербурга фантастический Всадник везде изображен черным силуэтом.



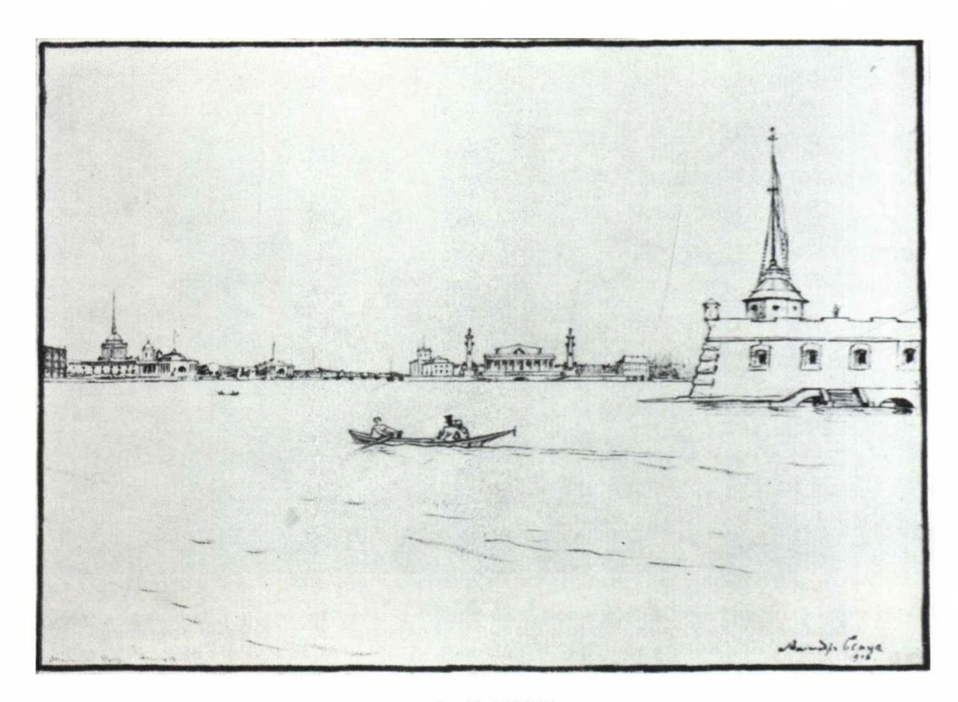
А. Н. БЕНУА
«На берегу пустынных волн». Эскиз иллюстрации к «Медному всаднику» А. С. Пушкина
Тушь, белила, граф. кар., кисть, перо

В сценах «скаканья» огромную роль вновь играет петербургский пейзаж, не тот величаво-ясный, полный дивной стройности и гармонии, который мы видели в начале поэмы, а холодный и призрачный, «умышленный город», по выражению Достоевского, к интерпретации которого не раз возвратятся художники «Мира искусства». Крошечная фигура бегущего по громадным площадям Евгения выглядит как тень, марионетка. Фантастический всадник, преследующий героя, обращается в существо, обладающее волей и страстями, а реальный человек — подобен тени.

Следующая за сценами преследования иллюстрация возвращает нас к действительности. Соотношение живых фигур и памятника резко меняется. Поникший головой Евгений и окружающие его прохожие даны художником «крупным планом», памятник виден вдали и уже не подавляет фигуры. Художник подчеркивает реальность этой сцены сугубо бытовым характером фигур лакея из богатого дома в ливрее, сопровождающего детей и ухмыляющегося, глядя на бедного безумца, и толстого чиновника с портфелем под мышкой, спешащего на службу.

Лишена подлинного трагизма и последняя иллюстрация, где рыбаки находят у порога разрушенного дома тело Евгения. Эскизно нарисованные рыбаки напоминают некоторые образы Серова, вроде фигур в иллюстрации к «Тришкиному кафтану».

«Медный всадник» Бенуа открывает собой расцвет «мирискуснической» книжной иллюстрации. Работу Бенуа в этом направлении продолжили Е. Лансере, М. Добужинский, Д. Кардовский и другие, создавшие блестящие образцы иллюстрирования русской классики. Сам Бенуа не



А. Н. БЕНУА
«В гранит оделася Нева». Иллюстрация к «Медному всаднику» А. С. Пушкина
1916. Тушь, граф. кар., перо, кисть

был удовлетворен первым вариантом своих иллюстраций к «Медному всаднику». Действительно, неудачной была заставка к вступлению, «На берегу пустынных волн...», где образ Петра I был слишком близким к растреллиевской «восковой персоне». Впоследствии Бенуа создает новый вариант этой иллюстрации, как и многих других.

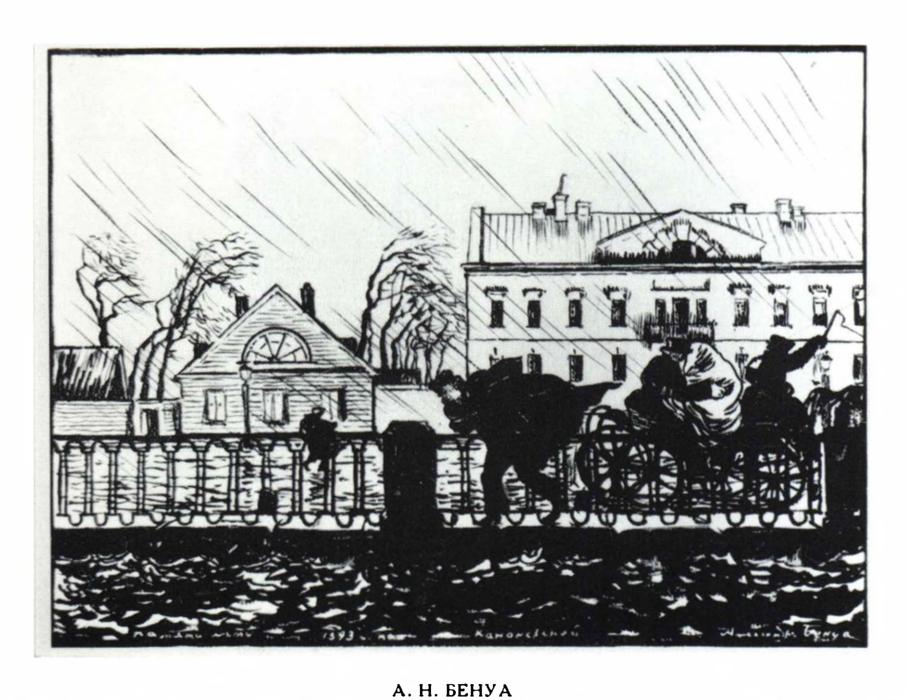
Но именно в годы, предшествующие первой русской революции, возник замысел и основная концепция иллюстрирования «Медного всадника», именно тогда художник вырабатывает изобразительные средства, способные воплотить уже не «Последние прогулки» угасающего «короля-солнца», а раздирающие противоречия, остро волновавшие умы современников. Скромный, казалось бы, цикл иллюстраций стал большим художественным событием в истории русского искусства.

В эти же годы Бенуа начинает свою работу в театре, который в позднейший период станет главнейшею для него областью творчества. По общему признанию современников, Бенуа был «самым театральным человеком», он страстно любил театр всю жизнь, чувствовал его специфику. Кроме того, он обладал исключительной музыкальностью, способностью импровизировать, что, конечно, имело громадное значение при его работе в музыкальном театре. Сам Бенуа писал: «Случилось» на самом деле так, что я избрал своей основной карьерой живопись, и живопись привела меня к театру, но иногда мне кажется, что могло совер-



А. Н. БЕНУА
«. . . пишу, читаю, без лампады». Эскиз иллюстрации к «Медному всаднику» А. С. Пушкина
Тушь, белила, кисть

шенно также «случиться», что основной карьерой я бы выбрал музыку, архитектуру или актерство, причем весьма вероятно, что каждая из этих профессий меня также привела бы к театру. Выходит, что мое настоящее призвание есть театр. . .» [14]. Бенуа увлекался театром, особенно балетом и оперой, с самого раннего возраста. Увиденные в шестилетнем возрасте в Мариинском театре «Фауст» и «Баядерка» произвели, по его собственному свидетельству, на него «неизгладимое впечатление». Любовь к балетам Чайковского и Делиба, увиденным в ранней юности, Бенуа пронес через всю жизнь. В годы, о которых сейчас идет речь, Бенуа и весь его круг увлекались Вагнером, работа которого «Искусство будущего» и статьи о нем печатались на страницах «Мира искусства». Вагнер призывал к синтезу искусств на сцене, и эти его идеи в высшей степени импонировали «мирискусникам». Эти же идеи синтеза искусств, как мы видели, прокламировались и в статьях самого Бенуа о театре на страницах журнала. В самом начале 1900-х годов «мирискусники» получают возможность осуществить свою давнюю мечту — работу в театре. Как уже говорилось, в 1899 году директором императорских театров стал кн. С. М. Волконский, связанный с «Миром искусства». Баксту заказывают декорации «Ипполита» Еврипида и «Эдипа в Колоне» Софокла в Александринском театре, а Бенуа — «Гибели богов» Р. Вагнера в Мариинском. Кроме того, в 1900 году Бенуа исполнил эскиз декорации к одно-



А. Н. БЕНУА
«Дышал ноябрь осенним хладом». Эскиз иллюстрации к «Медному всаднику» А. С. Пушкина
Тушь, белила, кисть, перо

актной опере А. С. Танеева «Месть Амура» для Эрмитажного театра. По инициативе Бенуа задумывается постановка балета Делиба «Сильвия», в которой должна была принять участие большая группа художников, группировавшихся вокруг «Мира искусства», — сам Бенуа, Бакст, Е. Лансере, К. Коровин и Серов. В начале 1900-х годов Бенуа сочиняет первый вариант либретто балета «Павильон Армиды» по мотивам новеллы очень ценимого «мирискусниками» писателя-романтика Теофиля Готье (автора либретто «Жизели»). Но части этих планов не удалось осуществиться. В 1901 году Волконский вынужден был подать в отставку (Дягилев ушел из Дирекции еще раньше из-за конфликта с самим Волконским), и деятельность «мирискусников» в театре ограничилась постановками «Гибели богов» (1903), «Ипполита» (1902) и «Эдипа в Колоне» (1904), которые вновь назначенный директором всех императорских театров В. А. Теляковский оставил за Бенуа и Бакстом. Единственным балетным спектаклем, оформленным деятелем «Мира искусства», на большой сцене в этот период стал балет И. Байера «Фея кукол» в Мариинском театре, декорации и костюмы к которому в стиле 1850-х годов были созданы Бакстом в 1903 году.

Первой большой работой Бенуа в театре можно считать «Гибель богов». В оформлении этого спектакля сочеталась передача седой старины, восходящая к традициям немецкого романтизма, с тщательной проработкой всех деталей обстановки, костюмов и бутафории. Реакция на спек-



А. Н. БЕНУА
«И всплыл Петрополь, как Тритон». Иллюстрация к «Медному всаднику» А. С. Пушкина
Акв., тушь, кисть

такль была двойственной: публика, не избалованная в Мариинском театре оригинальными художественными декорациями, приняла спектакль хорошо, как свидетельствует Остроумова-Лебедева, но критика была более суровой, причем декорации критиковал не только Стасов, постоянный оппонент «мирискусников», но и Дягилев на страницах самого «Мира искусства». Стасов писал: «Но еще и того хуже костюмы, нарисованные товарищем и союзником г. Бакста г. Александром Бенуа для постановки оперы Рихарда Вагнера «Гибель богов». Тут опять ординарная выборка, более или менее верная и исправная, из костюмных книг, и покуда речь идет о латах и кольчугах, мечах и застежках — оно еще ничего, так себе, только неприятно оскорбляет полное отсутствие чувства колорита: все у г. Бенуа мрачно, мутно, серо, непомерно скучно, но как взглянешь на фигуры человеческие, придешь в ужас. Г-н Бенуа понятия не имеет о складе человеческого тела. . .» [15]. Более внимательно разбирает оформление Бенуа Дягилев. Указав, что «общее впечатление, оставшееся от первых представлений, несомненно, положительное и во всяком случае не обыденное» [16] и высоко оценив исполнение главных ролей Фелией Литвин и Ершовым, Дягилев затем гораздо более критически разбирает декорации Бенуа в исполнении Коровина: «Кажется, имена обоих мастеров, — пишет он, — достаточно говорят за то, что мы вправе были ожидать от разбираемой работы совсем особенного великолепия. Бенуа — поэтичный пейзажист, большой театрал, обожатель Вагнера, враг вагне-

ровских «традиций» и, наконец, человек глубоко образованный, и Коровин — крупный виртуоз, опытный декоратор и прелестный колорист. Лучшего союза, казалось бы, трудно желать.

Но [. . .] к моему полнейшему недоумению, мне за последнее время выпало на долю уже не первый раз удивляться неожиданным результатам работ Бенуа и не соглашаться со многим, что делает Коровин [. . .]

Как истинный художник, он [Бенуа] сделал прелестные акварели, составляющие одно из украшений выставки, но я не могу отделаться при этом от одного существенного и неизбежного вопроса: при чем все-таки здесь Вагнер и где тут гибель богов? То есть какое отношение имеют эти художественные, правдивые пейзажи к Вотану, Брунгильде, Валгалле, дочерям Рейна и всей той невероятной фантастике, которая составляет сущность вагнеровского творчества?

Мы видим красивый уголок северной природы с зелеными елочками и грудой камней, тех бутафорских камней, которым на сцене никто больше уже не верит и которые расставляются в виде мебели то там, то сям, бог весть для чего. Этот уголок, откуда-то из нашей Пермской губернии, изображает ту объятую священным ужасом скалу, на которой бог Вотан усыпляет свою крылатую дочь. Здесь происходят великие подвиги, действуют боги и герои.

Для декорации второго действия, где разыгрывается знаменитая драма между Брунгильдой и Зигфридом, где страшный Гаген пронизывающим трубным звуком собирает целое стадо первобытных людей, где происходит грандиозная роковая клятва, мы находим чрезвычайно художественный и прелестный финляндский пейзаж с убогими хижинами, немного напоминающий находящийся также на выставке пейзаж Серова «Финские мельницы». Надо кстати упомянуть, что против финско-скандинавского характера всей постановки нельзя, конечно, ничего иметь. Но не в этом дело.

Знаменитую сцену между дочерями Рейна и Зигфридом, а затем и смерть героя Бенуа поставил в пейзаже левитано-менаровского характера. «Золотая осень» с искрящейся рекой и молодыми деревьями на первом плане, чуть-чуть напоминающая один из интересных левитановских видов опять-таки какого-то финляндского озера, — прямо очаровательна. В этом свежем, бодрящем пейзаже, где-то в окрестностях Иматры, куда хочется сейчас же поехать, чтобы подышать чистым воздухом после петербургской осенней слякоти, убивают Зигфрида и в лунном освещении уносят его тело при звуках глубоко символичного, великого марша.

Наконец, остается еще одна акварель — декорация, хоромы Гунтера. Она самая удачная, ибо в ней художник вышел из рамок милого натурализма и приблизился к грандиозности происходящих событий, хотя даже и тут он не вполне избег некоторой излишней реалистичности [. . .] [17]

Вообще во всем замысле Бенуа было какое-то непонятное добродушие. Он скомпоновал постановку «Гибели богов» со всею художественностью



А. Н. БЕНУА
«Гробы с размытого кладбища плывут по улицам». Иллюстрация к «Медному всаднику» А. С. Пушкина
1916. Акв., тушь, белила

своего таланта, но отнесся к вагнеровскому творению, как к какому-то сентиментальному немецкому рассказу, как будто он представлял себе во время работы не впечатление вагнеровской драмы, а детские физиономийцы, живо заинтересованные купающимися русалками и богатырем, ловящим «косматого плутишку».

Я вновь и вновь повторяю, что декоративные замыслы Бенуа полны живописных красот, но с его реалистическим трактованием Вагнера я никак согласиться не могу [. . .]» [18].

Думается, что Дягилев сильно преувеличил, говоря о натурализме Бенуа. Однако доля правды в его высказывании, видимо, есть. Декорации и костюмы Бенуа попросту еще не вполне самостоятельны, в них есть еще неуверенность, сухость, оглядка на источники, причем хотя он и берет, может быть, финские мотивы природы, но их трактовка опирается более всего на творчество любимых и хорошо знаемых Бенуа художников немецкого романтизма, особенно Швинда. Отсюда и «добродушие» декораций Бенуа, которое подметил Дягилев, хотя сам художник стремился к «суровости».



А. Н. БЕНУА
«Как будто грома грохотанье». Иллюстрация к «Медному всаднику» А. С. Пушкина
Тушь, белила, кисть

Важно, что был сделан первый шаг на театральную сцену. Бенуа очень быстро преодолевает некоторую робость первых работ и в следующей своей постановке — «Павильоне Армиды», осуществившейся лишь в 1907 году, — достигает полной самостоятельности, сплавляет элементы своей художественной эрудиции с полетом фантазии в нерасторжимое целое.

В рассматриваемый же период особое внимание Бенуа уделял подготовке постановки «Сильвии» Делиба. О его понимании этого балета говорит его собственное высказывание, когда «Сильвия» была осуществлена в Мариинском театре без его участия. Он называет «Сильвию» одним из самых гениальных произведений XIX века» и сравнивает ее с произведениями Ватто: «Еще лучше, бесконечно сильнее, соблазнительнее, таинственнее, вернее, нежели Ватто, эту Цитеру выразил Делиб, в звуках которого — поет ли он об индианке Лакме, или об автомате Копелиуса, или о похождениях Дианиной нимфы — звучит такая дивно заманчивая, полная мистической священной прелести песня «Златокудрой богини», какой со времен Эллады не слыхало человечество. Если «Тристан» — грандиозный трагический любовный дуэт, то «Сильвия» рядом с романом Лонгуса — бесконечно прекрасная идиллия, божественное сновидение и в то же время ясновидение божественного. Слушая ее, явно сознаешь, что бродишь вокруг какого-то благоуханного святилища, завеса которого временами приподнимается, открывая вид на целый мир красоты.

На осквернении этой красоты мы и присутствовали нынешней осенью. Нельзя было придумать что-либо более жалкое и нелепое, нежели те

натасканные из разных пьес декорации, нежели те дрянные костюмы, нежели те жалкие танцы, которыми наш балет решился иллюстрировать гениальное создание Делиба» [19].

Бенуа написал декорацию первой картины «Сильвии» с идиллическим античным пейзажем со статуей Амура, но задуманная постановка, как уже говорилось, не была осуществлена. Бенуа удалось осуществить свою постановку «Сильвии» на сцене лишь много лет спустя.

Теперь же, после разгромной статьи Бенуа о премьере «Волшебного зеркала» (см. главу вторую), наступил разрыв отношений Бенуа с императорскими театрами, его работа возобновилась только в 1907 году, при постановке «Павильона Армиды».

* * *

В эти же годы начинает находить свою сферу, наконец, и Бакст. Помимо работы в качестве книжного оформителя в «Мире искусства» и других изданиях Бакст работает преимущественно как портретист, а в начале 1900-х годов, одновременно с Бенуа, и как театральный декоратор. В станковых вещах он постепенно обретает собственный «язык». Бакст стремится к большей остроте «современной» композиции. После довольно компромиссного по решению пастельного «Портрета В. В. Розанова» (1901, Третьяковская галерея) он пишет однофигурную картину «Ужин» (1902, Русский музей) и «Портрет С. П. Дягилева с няней» (закончен в 1906 г., Русский музей). Обе эти работы весьма характерны как для эволюции самого Бакста, так и для некоторых тенденций портретной живописи в первом десятилетии XX века. Бакст стремится к композиции «жизненно-случайного». Фигуры в обоих случаях сдвигаются к краю картины. Решающую роль начинает играть почти гротескная выразительность позы, недаром Стасов сравнивал женскую фигуру в «Ужине» с кошкой [20], а Розанов — с горностаем [21]. Объемная форма в «Ужине» заменена плоским силуэтом. Силуэтность, а также черно-белая гамма с единственным красочным пятном розовых апельсинов заставляют вспомнить графику парижских рекламных плакатов (в частности, Стейнлена) и театральных афиш.

Логическим продолжением художественных принципов «Ужина» является несколько более поздний «Портрет С. П. Дягилева с няней», который опять-таки не принял В. В. Стасов [22]. Выразительность позы и жеста являются определяющим началом и в этом портрете. Его композиция асимметрична. Фигура Дягилева резко сдвинута вправо и сознательно не уравновешена слева, так как старушка-няня сидит далеко в глубине комнаты. Глазу не за что «зацепиться» в левой части картины, и он поневоле возвращается к фигуре Дягилева, стоящего в фатовской позе, с руками в карманах, надменно вздернув голову с оригинальной белой прядью в темных волосах. Портрет Дягилева не только похож внешне, но и передает характерные черты внутреннего облика Дягилева.

Напрашивается сравнение с блестящим литературным портретом Дягилева, данным Андреем Белым в «Начале века», который запечатлел первую встречу с Дягилевым на выставке «Мира искусства» в Москве в 1902 году: «. . .выделялася великолепнейшая с точки зрения красок и графики фигура Дягилева; я его по портрету узнал, по кокетливо взбитому коку волос с серебристою прядью на черной растительности и по розовому, нагло безусому, сдобному, как испеченная булка, лицу — очень «морде», готовой пленительно мыслиться и остывать в ледяной, оскорбительной позе виконта: закидами кока окидывать вас сверху вниз, как соринку. Дивился изыску я: помесь нахала с шармером, лакея с мини-



А. Н. БЕНУА
Эскиз книжного знака
1901. Тушь, граф. кар., белила, перо

стром [. . .] Что за жилет, что за вязь и прокол изощренного галстука. Что за слепительный, как алебастр, еле видный манжет! Вид скотины, утонченной кистью К. Сомова, коль не артиста, прощупывателя через кожу сегодняшних вкусов и завтрашних, и послезавтрашних, чтобы в любую минуту, кастрировав собственный сегодняшний вкус, предстать: в собственном завтрашнем» [23].

С моделью этого портрета Баксту предстояло много лет совместной работы над постановками «Русских балетов», столь блестящее оформление которых было бы невозможно без огромной предварительной работы «Мира искусства» и группировавшихся вокруг него художников.

В своих поисках выразительности посредством динамической позы моделей, силуэта и жеста, резкого сопоставления темного и светлого Бакст был не одинок. Его «Ужин» и «Портрет С. П. Дягилева с няней» сопоставимы в этом смысле с некоторыми, особенно поздними, портретами Серова, например, «Портретом В. О. Гиршмана» или «Портретом кн. О. К. Орловой». Но надо отметить, что при сходстве ряда композиционных приемов между портретами Серова и Бакста есть решающее

различие, отражающее, по нашему мнению, и более глубокое различие между мировоззрением Серова и типичного «мирискусника». В портретах Серова выразительность жеста или позы, равно как и вся композиция портрета, способствует прежде всего очень отчетливой социальной характеристике модели. Демонстративный жест запустившего пальцы в карман жилета Гиршмана мгновенно выдает бесцеремонного буржуа-нувориша, привыкшего к купле-продаже, убежденного в силе буржуазного чистогана. Более сложна характеристика кн. Орловой. В ней существенную роль играет не только нарочитая поза модели, жест запутавшихся в жемчугах рук, но и все детали обстановки. Холодное великолепие почти дворцового зала с лепными украшениями на розовых стенах, мебель, расставленная в чинном порядке, зеркально отполированный паркет — все внушает зрителю, что перед нами не «стильная декадентка», а дама большого света. Чрезвычайно существенную роль в композиции портрета и характеристике образа играют развешанные на стенах и видимые зрителю лишь фрагментарно картины, особенно полотно старого итальянского мастера вверху справа. В зеркально-блистающий мир Орловой, окруженной холодным великолепием, сидящей в ненатуральной, неустойчивой позе, вторгаются горячие краски, мощные жесты, исполненные патетики фигуры. Их подлинная величавость как бы разоблачает показное достоинство Орловой. Эта «картина в картине» служит своеобразным «коррективом» к «героине» Серова. Сопоставляя фигуру Орловой с пластической красотой образов на картине, художник тонко подчеркивает «ненатуральность», пустоту своей модели. Такой социальной глубины и силы нет в портретах Бакста.



А. Н. БЕНУА
Арлекинада
1902. Гушь, белила

При сравнении портретов Серова и Бакста особенно ясно видишь ограниченность творческого метода типичного «мирискусника». Отсутствие



А. Н. БЕНУА
Азбука в картинах. Заглавный лист
1904. Ит. кар., мел, тушь, кисть, перо

широких общественных горизонтов, принципиальный аполитизм Бакста суживают его возможности как художника. Его портретная характеристика ограничивается стремлением к внешней выразительности, «декоративности» образа. Со временем его портреты становятся все более поверхностными. Поздний портрет Иды Рубинштейн с муфтой в руках, в сущности, лишен индивидуальной характеристики. Все внимание художника сосредоточено на изображении элегантного черного туалета артистки. Портрет становится похожим на эскиз костюма для ателье мод (кстати, в Париже Бакст делал такие эскизы для Пакена). Ограниченность творческого метода Бакста-портретиста особенно очевидна, когда ему приходится выполнять портреты людей, внешность которых не дает возможностей для декоративного решения и требует более углубленной характеристики. Не случайно он терпит неудачу в портретах Андрея Белого. Ни взъерошенный молодой человек на портрете 1905 года (местонахождение неизвестно), ни корректный «усатый мужчина» на портрете 1906 года (Гос. Литературный музей), выполненный Бакстом для «Золотого руна» по заказу Н. П. Рябушинского, тогда как Врубель рисовал

портрет Валерия Брюсова, а Серов — К. Бальмонта, не дают должного представления об одном из самых содержательных и интеллектуальных деятелей русского символизма. Сам Андрей Белый оставил интересные воспоминания об обстоятельствах написания Бакстом его портрета 1905 года: «Рыжеусый, румяный, умеренный, умница Бакст [...] отказался меня писать просто; ему нужно было, чтобы я был оживлен: до экстаза; этот экстаз хотел он приколоть, как бабочку, булавкою, к своему полотну; для этого он с собой привозил из «Мира искусства» пронырливого Нувеля, съевшего десять собак по части умения оживлять: прикладыванием «вопросов искусства», как скальпеля к обнаженному нерву, для «оживления» сажалась и Гиппиус; от этого я начинал страдать до раскрытия зубного нерва, хватаясь за щеку; лицо оживлялось гримасами орангутанга: гримасами боли; а хищный тигр Бакст, вспыхивая глазами, подкрадывался к ним, схватываясь за кисть; после каждого сеанса я выносил ощущение: Бакст сломал челюсть; так я и вышел: со сломанной челюстью; мое позорище (по Баксту — «шедевр») позднеи вывесили на выставке «Мира искусства»; и Сергей Яблоновский из «Русского слова» вскричал: «Стоит взглянуть на портрет, чтобы понять, что за птица Андрей Белый». Портрет кричал о том, что я декадент; хорошо, что он скоро куда-то канул; вторая более известная репродукция меня Бакстом агитировала за то, что я не нервно-больной, а усатый мужчина» [24].

Создав этот портрет, Бакст потерпел жестокое поражение в творческом соревновании с Врубелем и Серовым.

В эти же годы Бакст, наконец, осуществляет свои замыслы театрально-декорационных работ, причем две из них он выполняет для спектаклей античных трагиков, Еврипида и Софокла. Журнал «Мир искусства» внимательно следит за подготовкой и осуществлением этих спектаклей, так как это было как бы делом всей редакции. Постановка широко освещается на страницах «Мира искусства». «Ипполит», первое представление которого состоялось 14 октября 1902 года, в целом не удовлетворил «Мир искусства». «Гармонии на сцене не было, а была какофония и непонимание друг друга» [25], — писал Д. Философов. Он выделяет лишь Бакста, «достойного всякой похвалы». «Даже «Новое время», — сообщает он далее, — питающее какую-то безотчетную, чисто стихийную ненависть ко всему не вульгарному, ко всему художественному, и то не могло не отметить красоты самой постановки, а особенно костюмов [...]

Обыкновенно античные трагедии ставятся в костюмах эпохи написания трагедий, т. е. эпохи расцвета. Так, напр., Мунэ-Сюлли изображает царя Эдипа в классическом белом гиматии. Бакст попытался отодвинуть время действия ближе к героической, гомеровской эпохе, когда греческий мир, не достигнув еще самобытности и обособленности эпохи расцвета, был более «космополитичным» и носил на себе яркие черты восточных культур Азии, Египта.

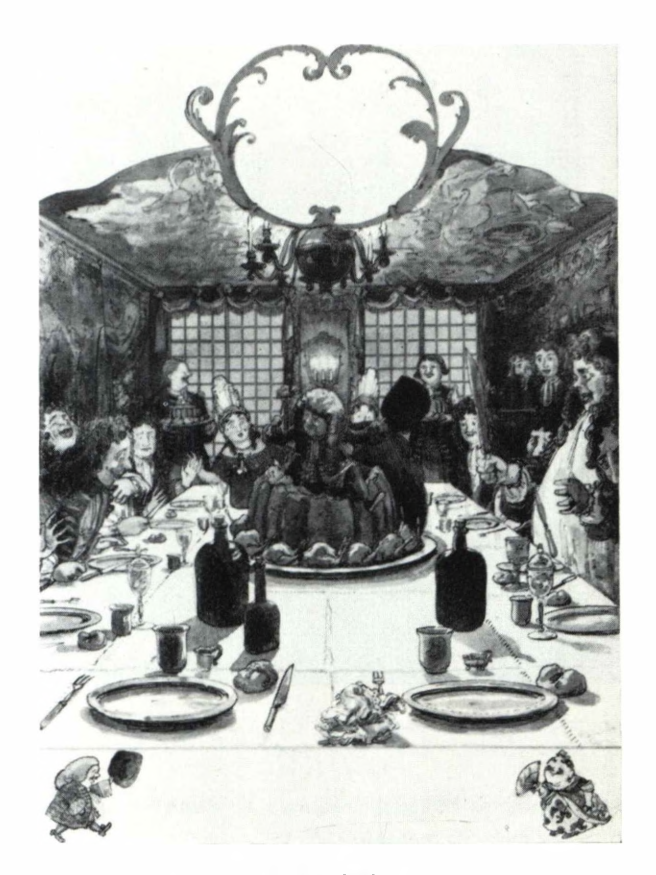


А. Н. БЕНУА
Азбука в картинах. Театр
1904. Гуашь, акв., тушь, перо, кисть

Благодаря этому художник избег традиционного «ложноклассического» однообразия. Надо особенно отметить костюмы Федры, Тезея, воинов с их большими шлемами [. . .]

В орнаментах, аксессуарах и костюмах Бакст, по-видимому, пользовался главным образом результатом Микенских раскопок Шлимана, дополнив и восстановив недостающее по памятникам значительно позднейшего времени [. . .] К сожалению, памятники архитектуры и пластики той же эпохи настолько скудны, что художнику пришлось фантазировать и восстанавливать древнюю архитектуру и пластику лишь по догадкам. Должен сказать, что в этой области ему кое-что не удалось. Особенно неудачен самый дворец Тезея какого-то фантастического стиля, с жидкими, неравномерно распределенными колоннами [. . .]

На генеральной репетиции вся, так сказать, каменная архитектура сцены окаймлялась архитектурой неба, покрытого облаками. На первом представлении — облака исчезли. Их заменили обыкновенные грязно-голубые падуги, придававшие всей декорации довольно скучный вид [. . .] Правда, облака Бакста были написаны довольно рискованно. Беспокой-



А. Н. БЕНУА
Азбука в картинах. Карлик
1904. Акв., тушь, бронза, кисть

ные контуры быстро несущихся облаков, остававшихся на одном месте в течение всего спектакля, производили назойливое впечатление [. . .]» [26].

Это описание Философова в общем верно передает оформление Бакста и драгоценно мелкими подробностями перипетий постановки. Безусловным новшеством была высокая культура в передаче крито-микенского периода античной истории, причем творчески претворенного художником.

Однако мнение по поводу декораций и костюмов Бакста не было единодушным. Стасов, склонный принимать в штыки все творчество «мирискусников», писал: «Костюмы же его для античной драмы «Ипполит» представляют всего лишь очень плохо нарисованные экстракты из обыкновенных костюмных прописей» [27]. Это было, разумеется, несправедливо. Бакст творчески подошел к претворению античной трагедии.

В 1903 году Бакст выполняет декорации к балету «Фея кукол» в Мариинском театре. В «Мире искусства» по этому поводу сообщалось: «В день закрытия балетных спектаклей поставили в первый раз одноактный балет «Фея кукол», обошедший уже почти все заграничные сце-



А. Н. БЕНУА
Скала Валькирии. Эскиз декорации для оперы Р. Вагнера «Гибель богов»
1902. Акв.

ны и представляющий по своему глупому и пошлому сюжету, а главное по невероятно банальной музыке верх безвкусия и тривиальности. К счастью, эта постановка дала возможность художнику Баксту создать удивительную иллюстрацию наших пятидесятых годов, и надо по справедливости сказать, что вероятным успехом своим этот балет будет всецело обязан талантливому труду художника, сумевшего своим искусством облагородить данную ему бездарную и пошлую тему. Обе декорации прелестны, особенно последняя, изображающая кукольное царство посредством остроумной комбинации детских игрушек. Но особенно хороши костюмы, в которых художник так тонко воспользовался модами second empire'а. Очаровательны костюмы корифеек, фарфоровых и кружевных куколок, оригинальны и художественны костюмы француженки (Чумакова), испанки (Павлова 2) и самой феи (Кшесинская). Весь стиль изображаемой эпохи строго выдержан, начиная с прически и кончая обувью. Жаль только, что весь этот труд потрачен на такой ничтожный сюжет»[28].

Высокую оценку получают и декорации Бакста к «Эдипу в Колоне». В. Розанов писал по этому поводу: «Бакст — истинная Рашель декоративного искусства[29].

Оформление «Ипполита» и «Эдипа в Колоне» было важным этапом в формировании Бакста как театрального деятеля. Здесь он нащупал наиболее ему близкую тематику — раннегреческое искусство, смыкав-



А. Н. БЕНУА
Эскиз декорации к опере А. С. Танеева «Месть Амура»
1900. Акв., уголь

шееся с Древним Востоком; здесь он продемонстрировал высокую культуру театрально-декорационного искусства, не имевшего ничего общего с дежурными павильонами и подбиравшимися из прежнего репертуара костюмами, здесь, наконец, он показал тонкое проникновение в дух и стиль эпохи. Был сделан первый шаг в том направлении, которое впоследствии в «Русских сезонах» Дягилева привело к «Шехеразаде», «Клеопатре», «Дафнису и Хлое» и другим постановкам.

* * *

В отличие от Сомова, Бенуа и Бакста, не только нашедших в начале 1900-х годов свой путь в искусстве, но и создавших уже ряд крупнейших своих работ, младшие «мирискусники» — Е. Лансере и М. Добужинский — еще переживают в те же годы период становления. Их творческая сфера значительно уже, чем у их старших товарищей. Они работают по преимуществу как книжные графики. Причем оба они, в отличие от Бенуа, работают в книге не как иллюстраторы, а как оформители в узком смысле слова, как «виньетисты» — создатели обложек, титульных листов, буквиц, заставок и концовок. Их формирование в качестве мастеров книги связано прежде всего с журналом «Мир искусства».

«Миру искусства», — писал Бенуа в 1902 году, — принадлежит огромная заслуга поднятия у нас типографского дела, возвращения книге ее стародавней прерогативы быть, что касается внешнего вида, взлелеян-

ной, обработанной руками настоящих художников, с сердечным увлечением отдавшихся этому прекрасному делу»[30]. Все художники кружка отдали «этому прекрасному делу» немало сил, но более других работал над оформлением журнала Е. Е. Лансере. Свое творчество той поры он сам охарактеризовал впоследствии очень отчетливо. «В моих исканиях этого времени было два направления: модернистическое, широко использующее для декоративного орнамента растительные мотивы, и историческое, в котором я шел от изучения восемнадцатого столетия»[31]. И действительно, в работах Лансере для журнала мы находим обе эти тенденции. Надо только добавить, что близость к модерну не ограничивалась растительными мотивами, а «историческое» направление опиралось, судя по всему, не на одно только XVIII столетие. В соответствии с общей эволюцией журнала оформление в стиле модерн преобладает в работах Лансере в первые годы издания, а в последние — все более и более расцветает ретроспективная графика, опирающаяся на традиции старых мастеров.

В отличие от Сомова, нередко стилизовавшего свои книжные работы в духе русской книги начала XIX века (упоминавшийся альманах «Северные цветы», 1901 г.), Лансере исходил из образцов западноевропейского искусства. «Русского» в них [работах Лансере] искать нечего, — справедливо отмечал Бенуа. — Корни искусства Лансере не в московских старопечатных книгах, но в дивно иллюстрированных хрониках Фруассара, в венецианских изданиях XVI в., отчасти и в современных английских книгах»[32].

Несомненна связь со стилистикой модерна в таких, например, работах Лансере, опубликованных в журнале, как изображение принцессы и дракона на отдельном листе, как заставка (опять-таки с изображением дракона, ярящегося на книгу, испускающую свет) к Литературному отделу, как большинство элементов оформления стихов поэтов-символистов в пятом номере журнала за 1901 год, где Лансере украшал, как уже упоминалось в главе второй, их стихи. В этой его работе причудливо соединяются излюбленные мотивы модерна (плакучие деревья, кладбищенские цветы — ирисы, горные вершины, окруженные сонмами звезд, и т. д.) с классицистическими мотивами масок и лир, увитых лаврами. Лансере, как и другие «мирискусники», оформлявшие этот цикл, мало интересуется при этом содержанием произведений, сюжетно оформление и текст не увязаны друг с другом, зато тщательно продумано декоративное решение — развороты отлично скомпонованы, текст и графика зрительно образуют нерасторжимое целое, из сопоставления черного и белого извлечен максимальный декоративный эффект. Надо сказать, что и напечатана графика в этом номере превосходно.

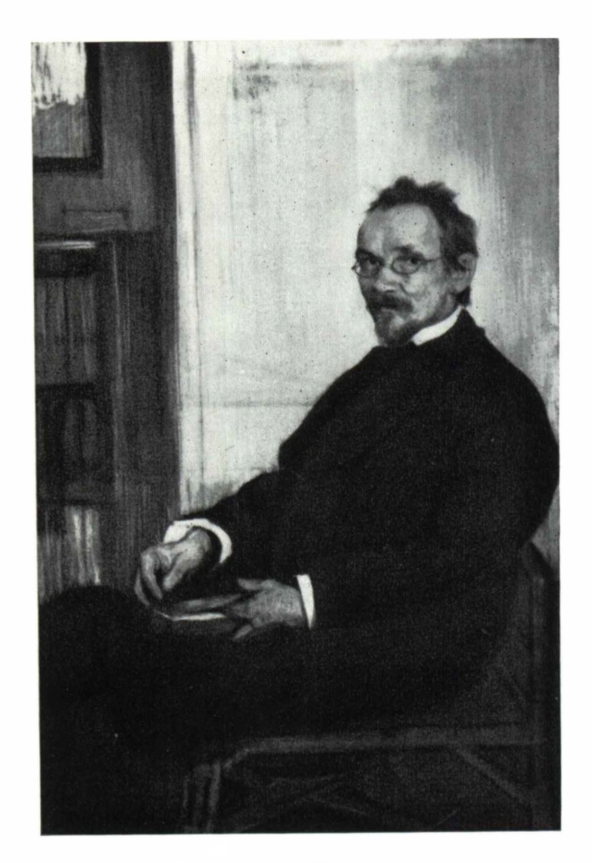
Начиная с 1902 года в графике Лансере для журнала начинает преобладать ретроспективная линия. Он оформляет в этом году обложку, изобретательно используя в качестве декоративного элемента не более



А. Н. БЕНУА
Вальтраута. Эскиз костюма для оперы Р. Вагнера «Гибель богов»
1902. Акв., тушь, бронза, серебро

не менее как мотив ренессансного дверного кольца, обвитого лентой. Этот эксперимент вполне удался. Вместе с названием журнала, исполненным Лансере в традициях классического шрифта (только буква «м» сохранила следы очертаний шрифта модерна), упомянутый декоративный мотив образует очень строгую двухмерную композицию, подчеркивающую плоскость листа.

В дальнейшем художник продолжает с успехом разрабатывать ретроспективный стиль оформления, достигая в ряде работ большого совершенства. В отличие от обложки журнала за 1901 год, отличающейся лаконизмом и прозрачностью линий, последующие работы Лансере в журнале тяготеют к большей сложности и насыщенности композиции, к сочным контрастам черно-белого. Таковы, например, его великолепные заставки в виде знаков зодиака, вплетенных в орнамент в «Хронике «Мира искусства» за 1903 год, печатавшейся отдельно от журнала. Таков в особенности заставный лист к репродукциям средневековых французских хроник в одном из номеров журнала за последний год издания. Этот лист густо заполнен изображением, насыщен контрастами черного и бе-

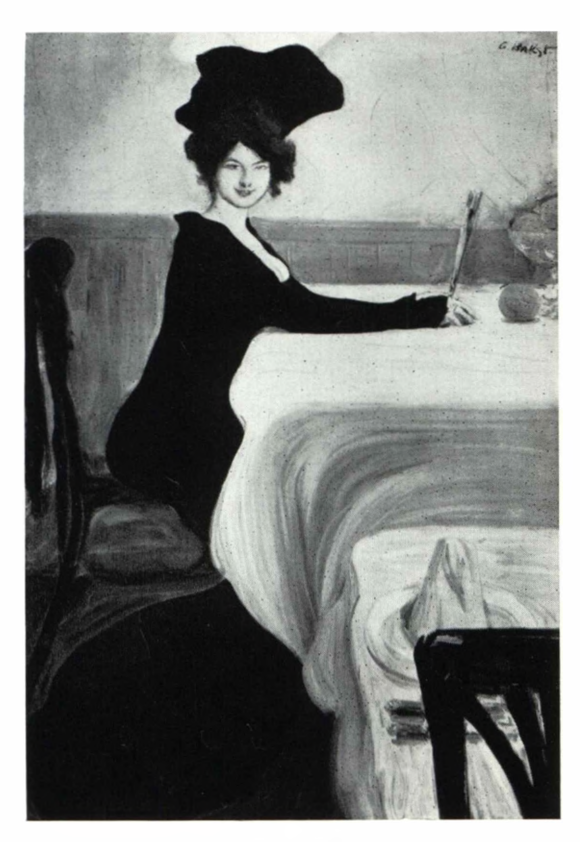


Л. С. БАКСТ
Портрет В. В. Розанова
1901. Пастель

лого. Однако художник нигде не утрачивает благородства своей архаизирующей манеры. Венцом деятельности Лансере в журнале явилось его глубоко продуманное оформление «Поэзии стихий» К. Бальмонта в последнем номере журнала за 1904 год, которое мы уже рассматривали в предыдущей главе.

Анализируя работы Лансере для изданий «Мир искусства» и «Художественные сокровища России», где он также много работал, в целом нельзя не отметить, что за короткий срок в шесть лет художник стремительно развивался. Первые его работы несут еще печать неуверенности, оглядки на английскую и немецкую современную графику модерна, в них еще не ощущается подлинная художественная индивидуальность. В произведениях же 1902—1904 годов Лансере вырабатывает собственный стиль, в них проявляется свобода художественного выражения, складывается индивидуальная манера художника, по которой сразу можно признать его работы.

Рядом с книжной графикой в искусстве Лансере начинают все большее место занимать станковые работы, в основном акварель и гуашь. Его из-

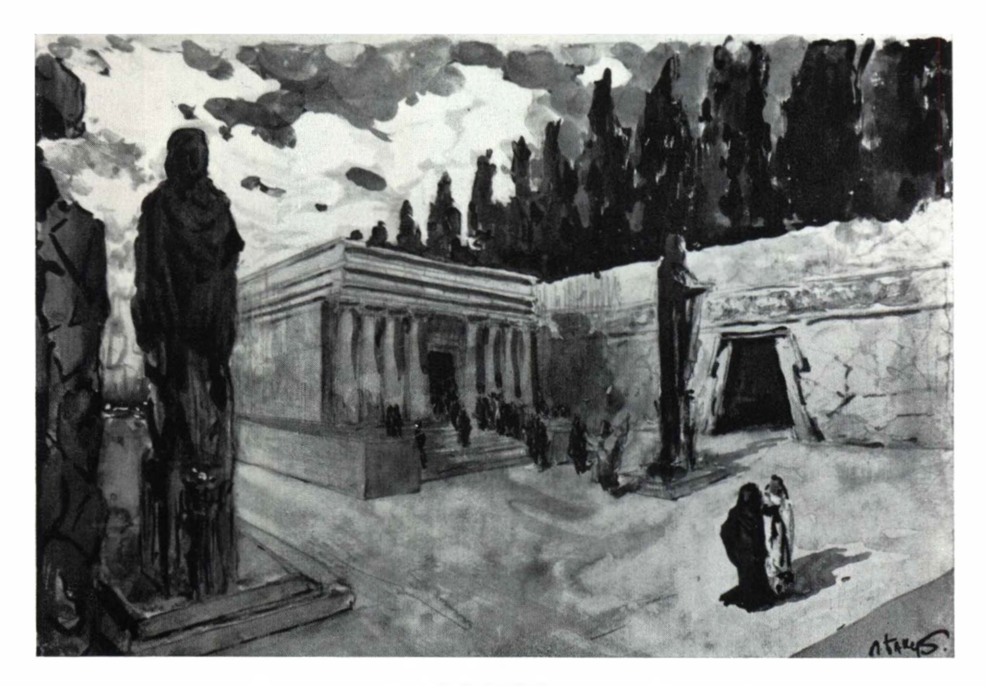


Л. С. БАКСТ
Ужин
1902

любленные темы в эту пору характерны для всего «мирискуснического» круга. Он пишет современные петербургские пейзажи и пробует свои силы в картинах из Петровской эпохи.

В видах Петербурга внимание Лансере привлекает не центр города, а «заурядные», будничные пейзажи. Он не изображает особо прославленные здания, великолепные дворцы и набережные столицы, а отыскивает неожиданную красоту в видах Никольского рынка (1901, Третьяковская галерея) или Калинкина моста (1902, несколько вариантов, Русский музей).

Художник дает почувствовать зрителю прелесть рядовых построек эпохи позднего классицизма, вроде приземистых торговых рядов Никольского рынка с мерной поступью полукруглых арок. Подобные архитектурные сооружения воспринимаются не «музейно», а органически включены в жизнь современного Петербурга. Подле классицистического здания в том же «Виде Никольского рынка» течет повседневная жизнь, причаливают набитые дровами пузатые баржи и бедная женщина собирает щепки, оставшиеся на набережной после разгрузки. Эти акварели



Л. С. БАКСТ
Эскиз декорации к трагедии Еврипида «Ипполит»
1902. Акв., гуашь

отличаются довольно сложным пространственным решением, построенным на диагональных пересечениях. Несмотря на акварельную технику, Лансере остается в петербургских вещах подлинным графиком, он не использует нежность и прозрачность акварельной краски, а четко прорисовывает все детали, «раскрашивая» затем рисунок. Цветовая гамма скупа и сдержанна. Надо сказать, что эта техника очень «идет» изображенным Лансере архитектурным мотивам.

В те же годы Лансере впервые обращается в своих станковых работах к Петровской эпохе. Это было началом большого цикла произведений на эту тему, созданных в разные годы. Весьма показательно для устремлений Лансере, что он обращается не к камерному, бытовому решению исторической темы, а посвящает свои работы молодой России начала XVIII века, охваченной пафосом преобразований. Его любимыми темами становятся строительство Петербурга и выходящий под всеми парусами в море новый русский флот. Художник на протяжении многих лет все вновь и вновь будет возвращаться к этой теме.

Первой картиной из Петровской эпохи стал «Петербург начала XVIII века. Здание Двенадцати коллегий» (гуашь, 1903, Русский музей). Лансере представил ветреный, ненастный день. Бурливые волны Невы бьются о пристань Васильевского острова, на котором высится пока единственное, только что построенное, «новенькое, с иголочки» здание Двенадцати коллегий. У пристани причаливает лодка, один из мат-

росов, зацепившись багром за перила, подтягивает лодку к пристани. На верху лестницы видно несколько фигурок, среди них можно угадать Петра I с палкой в руке, приехавшего осмотреть строительство. Там и сям видны фигурки строителей Петербурга, снующих по берегу, тут и офицеры, и мужики, обтесывающие бревна, и бабы с коромыслами. Вдали, за островом, видимо на Малой Невке, виднеются мачты кораблей нового флота.

Композиция отличается свежестью и новизной решения. Формат картины сильно вытянут по горизонтали. Стройное здание Двенадцати коллегий резко сдвинуто вправо, чем подчеркивается пустынность плоской, болотистой, еще не обжитой равнины в остальной части Васильевского острова. Художник тонко воссоздает атмосферу строительства Петербурга. Вопреки серому небу и почти монохромному колориту, оживляемому лишь несколькими маленькими яркими пятнышками цвета в фигурках, в картине есть оптимистическое, жизнеутверждающее настроение — свежий ветер с моря развевает флаг, плещутся волны, победно возносятся стройные пилястры и фронтоны здания Двенадцати коллегий. Настроение, царящее в гуаши Лансере, близко к пушкинским стихам, посвященным Петербургу в петровское время, — «Вступлению» к «Медному всаднику» и «Пиру Петра Великого».

Над Невою резво вьются
Флаги пестрые судов,
Звучно с лодок раздаются
Песни дружные гребцов...

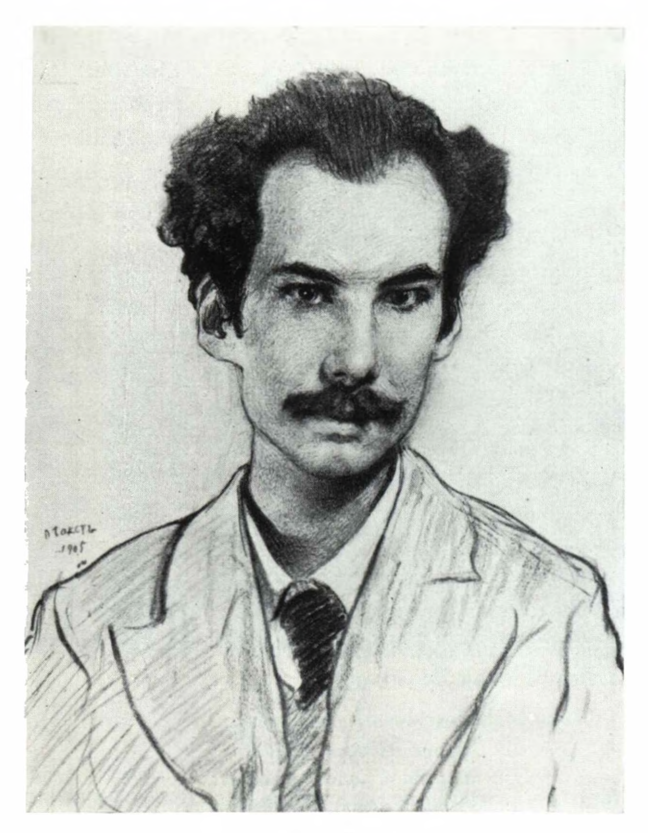
Лансере внес свою неповторимую ноту в «мирискуснический» хор, славивший Петровскую эпоху как начало новой культуры, время создания Петербурга, ставшего одним из красивейших городов всего света.

* * *

Но именно в то самое время, когда «мирискусники» особенно убедительно доказывали, что Петербург — подлинное чудо красоты и гармонии, в их рядах появляется художник, впервые открывший его гримасы, вывернувший «наизнанку» величавость Петербурга и обнаруживший поразительное бесчеловечие современного города.

Ровесник Лансере, М. В. Добужинский присоединился к «мирискусникам» по возвращении из Мюнхена, где он учился одновременно с И. Э. Грабарем в школе Ашбе. Он познакомился с членами кружка через Грабаря и в 1902 году начал принимать участие в оформлении журнала. Оно было довольно скромным и ограничивалось «виньетками». Работы его в журнале несут совершенно явственно следы влияния графиков «Симплициссимуса», прежде всего Т. Т. Гейне.

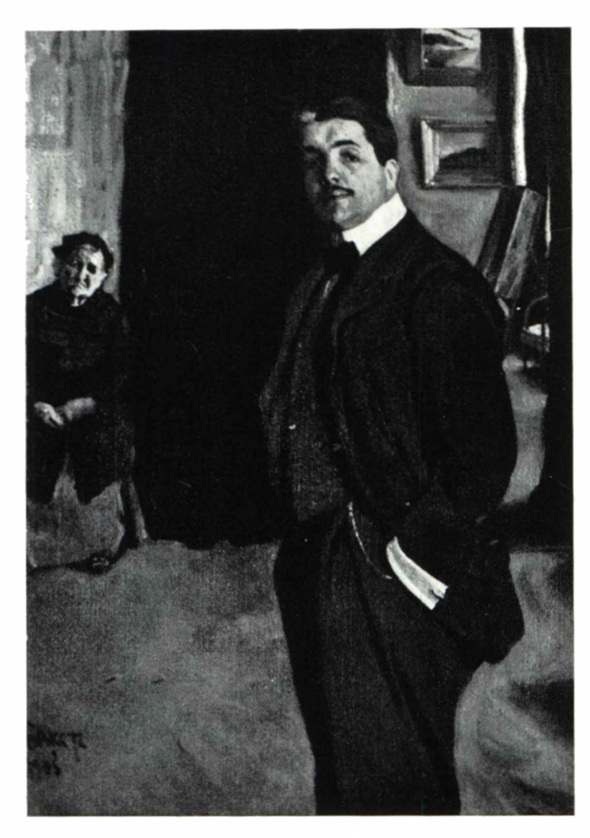
Видимо, под влиянием «мирискусников» Добужинский увлекается красотой петербургских ансамблей и создает в 1902—1903 годах серию рисунков для открытых писем с видами Петербурга, близкими по графиче-



Л. С. БАКСТ
Портрет Андрея Белого
1905. Цв. кар., мел

ской манере то Лансере, то Остроумовой-Лебедевой. Но подле этих типично «мирискуснических» пейзажей он начинает разрабатывать свою собственную тему — тему пейзажа современного капиталистического города. Одним из первых в русском искусстве Добужинский остро почувствовал одиночество человека в современном городе, обступившем его огромными каменными домами. «Он умеет... передать, — писал впоследствии Сергей Маковский, — одушевленность кирпичных бетонных громад с трубами, оконными дырами и гримасничающими вывесками, с заборами в афишах, сонными фонарями и провинциальными тумбами вдоль тротуаров. Такие мотивы избирал он часто — монументальное нищенство домов-ульев, убогую фантастику дома-тюрьмы, стены, облупленные дождевыми потоками, прокопченные фабричным дымом, углы фабричных окраин, жалкие захолустья с подслеповатыми сгорбленными лачугами и вековой грязью глухонемой провинции, таких немало было в мое время чуть ли не в центре его величества Петербурга...» [33].

Добужинский вводит в свои пейзажи мотив двора с загораживающей небо угрюмой стеной дома. Художник не нуждается здесь в человече-



Л. С. БАКСТ
Портрет С. П. Дягилева с няней
1906

ских фигурах, чтобы передать мертвящую тоску этих доходных домов с темными «оконными дырами» или облупленными брандмауэрами («Двор», 1903, Третьяковская галерея). Бесчеловечность подобного двора Добужинский тонко подчеркивает, сопоставляя с «домом-тюрьмой» будто придавленный им маленький домик («Домик в Петербурге», 1905, Третьяковская галерея) или одинокое дерево («Двор», Русский музей). В этих дворах никогда не бывает солнца, петербургское небо, едва видное в щели между домами, затянуто угрюмыми облаками, либо падает мокрый снег, хлопья которого образуют подобие сети, накинутой на город. Еще современники появления этих работ Добужинского связывали фантастический прозаизм его городского пейзажа с традицией Достоевского, назвавшего Петербург «умышленным городом», создавшего впервые литературный образ Петербурга капиталистической эпохи в «Преступлении и наказании», «Подростке» и многих других своих произведениях. В современной литературе Добужинскому, несомненно, ближе всего поэзия Блока, томимого ужасом повседневности («Гримасы города»).

Рассматривая творчество художников «Мира искусства» в указанный период, приходишь к убеждению, что их искусство совсем не столь «ретроспективно», как принято было считать, и не ограничивается энтузиазмом перед стариной. Все наиболее значительные работы «мирискусников» в насыщенные грозовой атмосферой годы перед первой русской революцией были так или иначе связаны с острыми проблемами современности. Иное дело, что настроения времени порой облекались ими в одежды прошлых эпох и имели с современными проблемами сложную, ассоциативную связь. Это было спецификой «мирискусников», но не только их одних. В русской поэзии того времени, например, мы также не найдем прямолинейного отражения социальной действительности, но настроения неясной душевной тревоги, глубокой неудовлетворенности и ожидания перемен в высшей степени для нее характерны. «Шум внутренней тревоги» пронизывает мироощущение многих деятелей культуры той эпохи, чутких ко времени. Недаром в 1902 году Андрей Белый писал на страницах «Мира искусства»: «Мы окружены тайнами. Мы живем среди пропастей. Ветер рвет наши одежды. Небо над нами. Тишина нас окружает.



Л. С. БАКСТ
Федра на смертном ложе. Эскиз костюма к трагедии Еврипида «Ипполит»
1902. Акв., гуашь

Мы срываемся с круч. Мы падаем в бездны. Мы не знаем этих бездн, ни круч. Мы не хотим знать. Сладко нам думать, что мы движемся в плоскости, кругом гладко, ясно, плоско. . . Путь освещен. Путь освещен — нога не споткнется. Но ветер растет. . .

Ветер мчится куда-то, свистя в уши о современном, колыша туманами. . .» [34].

«Ветер современности» протягивает нити от действительности к лучшим работам художников «Мира искусства», таким разным, как сомовская «Дама в голубом», как иллюстрации Бенуа к «Медному всаднику», как овеянные свежим ветром картины Лансере о строительстве Петербурга, как городские пейзажи Добужинского.

* * *

Помимо разобранных выше работ, выполненных в годы издания журнала каждым из «мирискусников» «единолично», многое создавалось ими в тесном содружестве. Недаром П. П. Перцов и А. П. Остроумова называли «мирискусников» «гениальным коллективом». «Мир искусства» как

объединение художников и художественных деятелей представляет собой явление гораздо более крупное и яркое, чем каждый из них в отдельности. Нам уже приходилось отмечать, что сам журнал был плодом коллективных усилий членов кружка Бенуа. Но кроме совместной работы в журнале художники «Мира искусства» выступали сплоченной группой и в других областях искусства. Почти все наиболее значительные проявления творчества «мирискусников» приходятся на периоды, когда они работают совместно. Так будет в пору издания ими революционных сатирических журналов 1905—1906 годов, так будет и в их театральной деятельности в Старинном театре и особенно в «Русских балетах». В рассматриваемый сейчас период их творчества, совпадающий с годами издания журнала «Мир искусства», они выступают совместно неоднократно. Особенно интересными по своим тенденциям нам представляются два — весьма разнородных и различных по масштабу — коллективных выступления «мирискусников». Одно из них связано с уже облюбованной ими в эту пору областью искусства книги, второе — с совершенно новой для них пока областью синтеза искусств в оформлении интерьера. Первое имело место при участии «мирискусников» в иллюстрировании и оформлении вышедшего в 1902 году третьего тома труда Н. И. Кутепова «Царская и императорская охота на Руси», другое — гораздо более масштабное — при участии в том же году в новом художественном предприятии «Современное искусство».



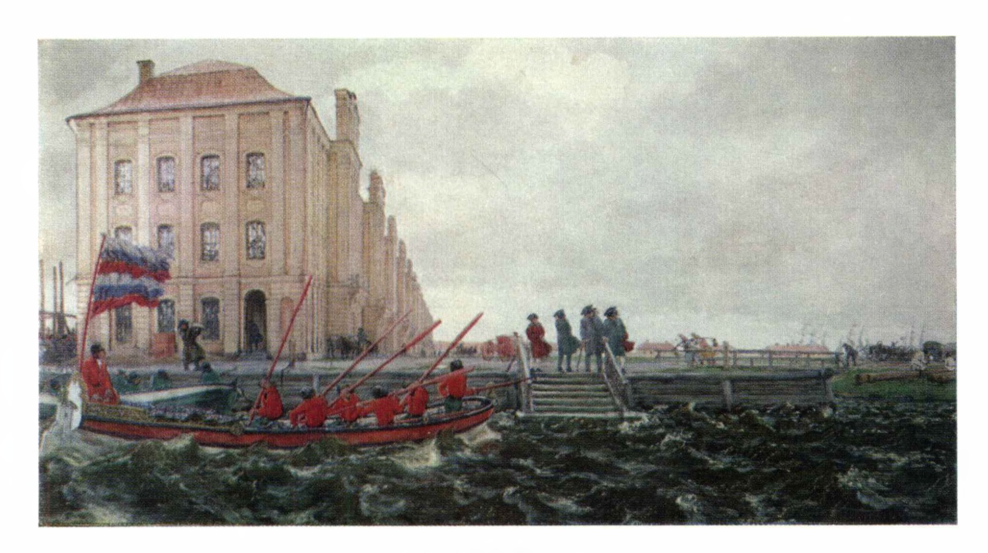
Л. С. БАКСТ
Кукла-француженка. Эскиз костюма для балета И. Байера «Фея кукол»
1903. Гуашь

Издание «Царской охоты» к тому времени продолжалось уже семь лет, первый том вышел еще в 1895, второй — в 1898 году. К иллюстрированию первых томов, посвященных Древней Руси, были привлечены крупнейшие художники того времени — В. Васнецов, Репин, Суриков, Рябушкин, а также Клавдий Лебедев и баталисты Самокиш и Рубо. Несмотря на участие первейших русских художников, на превосходную печать в Экспедиции заготовления государственных бумаг, на тщательность и роскошь издания, первые два тома в чисто художественном отношении не представляли собой чего-либо особо примечательного. Им присуща та некнижность оформления и иллюстраций, которой вообще отмечены издания второй половины XIX века, когда принципы книжной графики подверглись забвению и культура этого дела резко упала.

Ко времени подготовки третьего тома, посвященного концу XVII и XVIII веку, «мирискусники» уже зарекомендовали себя как книжные графики и знатоки искусства и истории XVIII века, и они были приглашены для работы в этом издании наряду с прежними участниками, а также А. Васнецовым и Л. Пастернаком. Работы художников «Мира искусства», хотя и составляли лишь часть иллюстраций и оформления «Царской и императорской охоты», сразу же изменили физиономию издания, придав ему новые качества. В третьем томе были воспроизведены на вклейках три известные гуаши В. Серова, которые имели в его творчестве этапное значение, открыв собой цикл исторических картин, посвященных преимущественно Петру I, — «Петр II с цесаревной Елисаветой Петровной выезжают верхом из села Измайлова осенью на псовую охоту», «Выезд Екатерины II на соколиную охоту» («Екатерина II в одноколке, сопутствуемая Мамоновым, Потемкиным и обер-егермейстером С. К. Нарышкиным, едущим впереди государыни») и «Царь Петр I с кн. Ф. Ю. Ромодановским, Лефортом, Ив. Бутурлиным и Зотовым присутствует на псовой охоте, устроенной боярами». Среди цветных вклеек были помещены также две иллюстрации, выполненные совместно А. Бенуа и Е. Лансере, — «Приезд Елисаветы Петровны рано утром с тетеревиных токов в Монбеж Царского Села» и «Зимний поезд Екатерины II с ее ближайшими сановниками на охоту». Главное же участие «мирискусников» в этом издании заключалось в выполнении почти всех заставок и концовок в книге. Шесть рисунков для заставок и концовок выполнил Лансере, шесть — Бенуа и одну заставку — Бакст. Кроме того, Лансере нарисовал и все буквицы для спусковых полос [35].

Книга Н. И. Кутепова по своему жанру как нельзя более соответствовала склонностям «мирискусников». Их интересам в то время отвечало и то, что книга была посвящена излюбленному XVIII веку, и бытовой аспект исторической темы, и возможность показать красоту архитектуры и искусства той эпохи, с которыми тогда был тесно связан придворный быт, и, наконец, то обстоятельство, что в заставках и концовках художники не были так скованы определенным сюжетом и имели известный простор для проявления творческой фантазии в интерпретации XVIII столетия, что всегда было существенно для художников-«мирискусников».

Заставки и концовки и являются такими «фантазиями на темы истории». Но, создавая их, Лансере, Бенуа и Бакст никогда не забывают о книжной специфике. Большинство композиций заставок и концовок строится вдоль книжной страницы, без большой глубины, что «держит» плоскость листа; из сочетания черно-белых пятен извлечен, особенно у Лансере, максимальный декоративный эффект; если применяется цвет, то он также дается достаточно условно, плоскость листа подчеркнута и очень изобретательно выполненными обрамлениями разного рода, составляющими с композицией фигур неразрывное целое.



Е. Е. ЛАНСЕРЕ
Петербург начала XVIII века. Здание Двенадцати коллегий
1902. Темпера



Е. Е. ЛАНСЕРЕ
Никольский рынок в Петербурге
1901. Акв., гуашь

Заставки и концовки, созданные Лансере, Бенуа и Бакстом, несомненно связаны с менцелевской традицией иллюстрирования и оформления исторических сочинений.

Как уже говорилось, Менцель был одним из самых любимых «мирискусниками» художников, они чрезвычайно ценили его как создателя своеобразной историко-бытовой картины и иллюстрации, и он действительно в этом отношении может считаться их предшественником. И может быть, ни в какой другой работе не проявилась так явственно преемственная связь художников «Мира искусства» с творчеством Менцеля, особенно с его рисунками к «Истории Фридриха Великого» Ф. Куглера, как в заставках и концовках к книге Кутепова, где сам жанр сочинения наталкивал на развитие менцелевских решений.

Вослед Менцелю «мирискусники» охотно дают не изображения чем-либо замечательных исторических событий, а рисунки «по поводу текста», представляющие фейерверк на море или спешившихся охотников (Лансере), галантную сценку, вообще не имеющую отношения к охоте (Бакст), или скачку всадников во весь опор по осенним полям (Бенуа).

При единстве общих принципов при выполнении заставок и концовок в работах каждого из «мирискусников» есть и различия, позволяющие сразу увидеть, чьей рукой сделан тот или другой рисунок. Так, Лансере

выполнил в основном сюжеты, связанные с царствованием Петра I и Анны Иоанновны. Это явно не случайно, так как дало ему возможность в стилистике заставок и концовок следовать традициям позднего барокко. Его композиции густо заполнены изображением, насыщены контрастами черного и белого. Лансере избирает мотивы, далекие от игривости, и в трактовке их подчеркивает, скорее, величавость той эпохи. Он изображает Петра I, скачущего на коне, в профиль, в обрамлении грозной, будто ощетинившейся арматуры и сени, поддерживаемой кариатидами (заставка на стр. 1). Эта заставка ассоциируется скорее с представлением о воине-полководце, чем об охотнике. Лансере вводит в заставку цвет, сочетая коричневатый тон главного изображения с холодным зелено-голубым тоном картуша.

Даже и более бытовые сцены — концовка «Петр I с Екатериной Алексеевной любуются фейерверком, устроенным на море в Петергофе» (стр. 22), заставка «Петр II на привале охоты, окруженный арматурой охотничьих принадлежностей» (стр. 23), концовка «Анна Иоанновна на ружейной охоте со свитой под парадным шатром» (стр. 78), заставка «Охота» (стр. 157) — исполнены у Лансере большой торжественности и величавости. Он очень сдержанно пользуется цветом, предпочитая извлекать декоративный эффект из сочетания белого фона и темных штрихов рисунка различной насыщенности и густоты. Так, черно-белый перовой рисунок «Петр I любуется фейерверком» строится на контрасте темных силуэтов обращенных к зрителю спиной фигур и густой черноты боскетов на первом плане и светлого фейерверка вдали над водой. Лансере тонко претворяет в своих композициях искусство изображаемой им эпохи. В концовке «Анна Иоанновна на ружейной охоте», например, где царица «престрашного взору» отдает одному арапчонку еще дымящееся после выстрела ружье, в то время как второй подносит ей другое, в изображении можно усмотреть следы внимательнейшего изучения Лансере скульптуры Карло Растрелли «Анна Иоанновна с арапчонком». Но при этом Лансере нигде не впадает в «музейную реставрацию», в подражательность. Он свободно распоряжается историко-художественным материалом при компоновке своих изображений, сохраняя благородство стиля.

Очень удачны и буквицы Лансере. Заглавная буква вписывается им в прямоугольную композицию, сочетаясь с каким-либо изобразительным мотивом, связанным с содержанием книги. То это кораблик, то всадник на лошади, поднявшейся на дыбы, то олений череп с ветвистыми рогами, то охотничьи принадлежности, то павильон зверинца с обезьянами, то сокол на цепочке и т. д. Интересно отметить, что буквицы при общем стилистическом их единстве чуть меняются в зависимости от характера заставки. Буквицы, скомпонованные с заставками самого Лансере, насыщеннее, «барочнее» более легких и светлых буквиц, соотнесенных с заставками Бенуа и Бакста, которые открывают главы об охоте середины и второй половины XVIII века.



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ
Двор
1903. Пастель, гуашь, граф. кар.

Заставки и концовки Бенуа и Бакста более непосредственно, чем у Лансере, связаны с традицией Менцеля и по композиции и по характеру легкого, порой будто небрежного перового рисунка, особенно единственная заставка Бакста (стр. 79) и такие рисунки Бенуа, как «Вел. кн. Екатерина Алексеевна возвращается с удачной охоты в сопровождении егеря в Ораниенбауме» (стр. 96) или «Полевание псовой охоты» (стр. 156). Рисунок Бакста, в сущности, не связан с охотой, и его обозначение в списке иллюстраций — «Аллегорическое изображение в стиле Людовика XV отъезда охотников на охоту» — довольно-таки натянуто. В действительности ничего аллегорического в рисунке Бакста нет, это просто очень декоративно трактованная сценка с изображением одной мужской и двух женских фигур, выглядывающих из-за стены. Эта сценка вкомпонована в обрамление из двух кариатид с охотничьими рогами и страусовых перьев. Очень свободный, нарочито небрежный, «французистый» рисунок Бакста местами подцвечен нежно-зеленым и розовым.

Напротив, рисунки Бенуа в этой книге в большинстве своем необычно тщательны, даже «старательны». Первый из них — заставка «Анна Иоанновна верхом преследует оленя в сопровождении свиты в петергофском зверинце», — в отличие от прочих, решен почти как иллюстрация. Олень, собаки, всадники верхом мчатся параллельно плоскости листа



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ
Домик в Петербурге
1905. Пастель, гуашь, граф. кар.

влево вдоль решетки петергофского сада. За решеткой видны причудливо подстриженные деревья, золотящиеся от вечернего солнца. Вся композиция заключена в строгий прямоугольник. Все остальные заставки и концовки Бенуа решены «виньеточно». Сцены с фигурами обрамлены архитектурными и растительными мотивами, гирляндами, композициями из охотничьих принадлежностей, медальонами, что создает прихотливую и сложную форму. В некоторых персонажах появляется оттенок кукольной миловидности, причем не в духе XVIII века, а, скорее, в духе немецкого «бидермейера», как, например, в заставке «Вел. кн. Екатерина Алексеевна возвращается с удачной охоты в сопровождении егеря» (стр. 96), где юная, еще тоненькая Екатерина в мужском костюме и треуголке порхает с ружьем на плече, как балерина времен Фанни Эльслер, или в заставке «Соколиная охота», аккуратным рисунком молодых берез и цветочков и нежно-зелеными и розовыми тонами прямо напоминающей чистенькие немецкие картинки для детей. Даже и в пейзажных композициях «Охотничий дом зверинца» (стр. 191) и «Летний сад и птичник на пруде, устроенный Петром I» (стр. 268), где Бенуа представил уголки петербургских парков, красоту которых он первый оценил и не уставал пропагандировать, неожиданно есть оттенок немецкого позднеромантического восприятия природы.

Две полосные иллюстрации, выполненные совместно Бенуа и Лансере, — «Приезд Елисаветы Петровны с тетеревиных токов в Монбеж» и «Зимний поезд Екатерины II с ее ближайшими сановниками на охоту» — не принадлежат к лучшим работам обоих «мирискусников». Они так же внекнижны, как и работы других художников, воспроизведенные в «Царской охоте» на отдельных вклейках, и далеко уступают по качеству упомянутым серовским охотничьим композициям.

В целом работа над этим изданием имела для «мирискусников» и для истории русской книжной графики немалое значение. В ней вырабатывались новые принципы оформления и иллюстрирования книги на истори-



Е. Е. ЛАНСЕРЕ
Петр I с Екатериной Алексеевной любуются фейерверком. Концовка в книге «Царская и императорская охота на Руси»

ческую тему, были заложены основы стиля «мирискуснической» графики, где глубокое знание культуры изображаемой эпохи сочетается с полетом фантазии, понимание требований книжной специфики со свободой и гибкостью художественного языка. Работа над третьим томом «Царской охоты» была как бы репетицией перед созданием такого шедевра «мирискусников», как издание «Царское Село в царствование Елисаветы Петровны», работа над которым началась немедленно за разбираемой книгой, но была закончена только в 1910 году.

* * *

Другим совместным выступлением «мирискусников» в эти годы было участие в художественном предприятии «Современное искусство», которое было затеяно при самом деятельном участии И. Э. Грабаря [36]. Его финансировали два богатых человека, оба прикосновенные к искусству как художники-любители — кн. С. А. Щербатов и В. В. фон Мекк [37]. По существу же, это предприятие явилось одним из ответвлений широкой деятельности «мирискусников», что настойчиво подчеркивал Дягилев в

своей статье о «Современном искусстве», когда писал в 1903 году: «Под этим широким названием возникло на Б. Морской интересное и серьезное художественное предприятие, главными участниками которого являются ближайшие друзья и сотрудники «Мира искусства» — А. Бенуа, Л. Бакст, И. Грабарь, К. Коровин, Е. Лансере, А. Головин и др.» [38]. То же отмечал и журнал «Зодчий»: «Главные художественные силы нашего «передового» журнала — все тут налицо» [39].

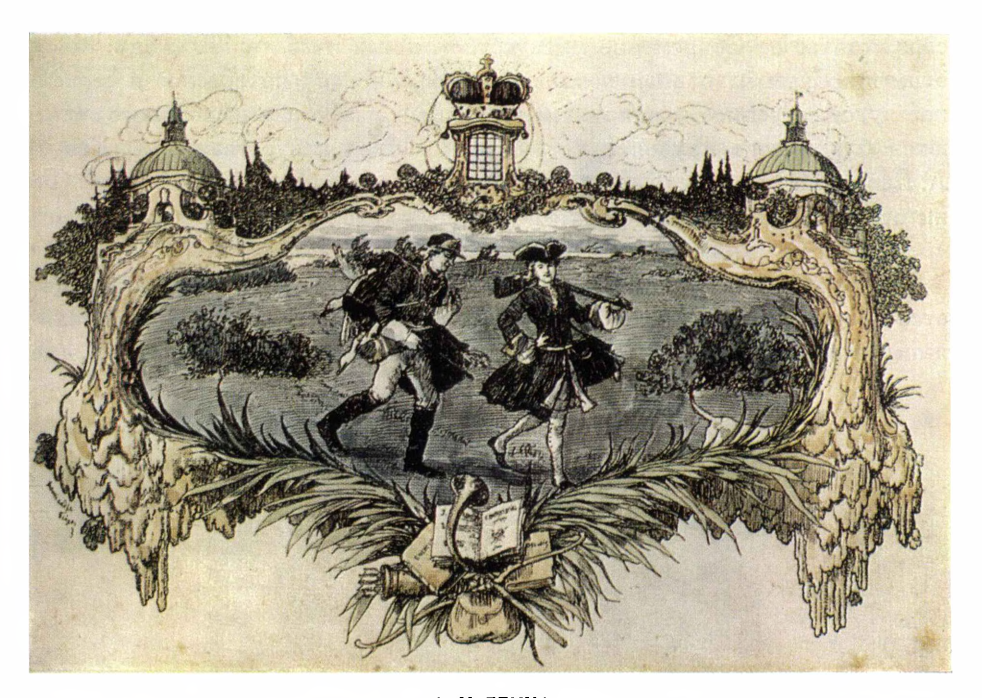
Как рассказывал впоследствии С. Щербатов, главной мыслью инициаторов этого предприятия было «создать центр, могущий оказывать влияние на периферию и являющийся показательным примером, центр, где



Е. Е. ЛАНСЕРЕ
Анна Иоанновна на ружейной охоте. Концовка в книге «Царская и императорская охота на Руси»

сосредоточивалось бы творчество, то есть выявлялось бы в прикладном искусстве, кровно связанном и с чистым искусством, долженствующим быть представленным рядом коллективных выставок, чередующихся и весьма разнообразного состава. Прикладное искусство не должно было быть представленным только, как обычно, рядом тех или других подобранных экспонатов, а должно было выявить собой некий цельный замысел ряда художников, постепенно привлекаемых для устройства интерьеров комнат, как некоего органического и гармонического целого, где, начиная с обработки стен, мебели и кончая всеми деталями, проведен был принцип единства [. . .] как незыблемый закон» [40].

Планы устроителей были очень широкими, но на деле предприятие основывалось на меценатских началах, оно было чем-то средним между художественным магазином и выставкой и очень скоро прогорело, просуществовав несколько месяцев. Но представленные в этом магазине-выставке работы оставили заметный след в русском искусстве. За короткий период своего существования «Современное искусство» успело показать выставку интерьеров по эскизам художников «Мира искусства» и в



А. Н. БЕНУА
Вел. кн. Екатерина Алексеевна возвращается с удачной охоты. Заставка к книге «Царская и императорская охота на Руси»
Цинкография, акв.

тех же залах последовательно три экспозиции работ Сомова, Рериха и японской гравюры.

На выставке «Современного искусства» демонстрировались столовая по эскизам Александра Бенуа и Е. Лансере, будуар — Бакста, диванная (или «чайная») — К. Коровина, «теремок» — Головина. Авторами других комнат были С. Щербатов и И. Грабарь. Последний удачно оформил также и вход на выставку. В эти интерьеры были «вмонтированы» майолики гончарного завода С. И. Мамонтова «Абрамцево», в том числе майолики Врубеля, копенгагенский фарфор, изделия гремевшего в ту пору парижского ювелира Р. Лалика, а также были выставлены платья по эскизам В. фон Мекка. Бросается в глаза, что среди участников «Современного искусства» не было ни одного архитектора-профессионала, если не считать военного инженера С. Ф. Собина, приглашенного заведовать строительной частью.

На выставке «Современного искусства» «мирискусники» получили возможность воплотить на практике свои идеалы в области современного жилища, «приладиться, — как писал Дягилев, — прямо к жизни и создать для современного человека ту обстановку, в которой заботы его становились бы легче, отдых возможнее, и вся жизнь уютнее и отраднее» [41]. Благодаря большой подборке хороших фотографий в «Мире искусства» (1903, № 5—6) и описаниям современников [42] мы можем составить до-



А. Н. БЕНУА
Полевание псовой охоты. Концовка к книге «Царская и императорская охота на Руси»
1902. Цинкография, акв.

вольно полное представление об этих несохранившихся интерьерах, созданных художниками «Мира искусства».

Наиболее близки друг к другу по исходным принципам и их воплощению столовая по эскизам Бенуа — Лансере и будуар Бакста. Они выдержаны в светлых тонах, лишены громоздкости интерьеров «в русском духе», художники стремятся соединить здесь благородство стиля и даже некоторую торжественность с той уютностью и отрадностью, о которой писал Дягилев. Для достижения этого «мирискусники» идут по пути изобретательного сочетания мотивов архитектуры и прикладного искусства XVIII века и новейшего модерна, преимущественно в «английском духе». В столовой полуциркульные окна, зеркальные вставки с частыми прямоугольными переплетами по углам комнаты, имитирующие «сквозную» архитектуру петергофского Монплезира, великолепная люстра в виде чуть сплюснутого цилиндра, образованного бесчисленными дрожащими и сверкающими хрустальными нитями и подвесками, неожиданно выпуклые горельефы над дверями, где поколенно изображены парные обнаженные фигуры, опять-таки напоминающие мощные декоративные фигуры парадного зала в Монплезире, декоративное панно «под гобелен», наконец, стулья, по форме похожие на мебель Петровской эпохи, — все это явно навеяно любимым «осьмнадцатым столетием». При этом художники смело сочетают мотивы разных периодов — петровского

времени, стиля Растрелли и второй половины XVIII столетия, и, надо сказать, у них это не производит впечатления архитектурной какофонии. С мотивами, восходящими к XVIII веку, соседствуют черты модерна. Еще Дягилев отмечал, что «рядом с изысканным окном и изящной колонной мы видим прямой рисунок шахматной доски из кафелей на камине; рядом с прелестно выдуманными зеркальными углами, появившимися как бы под влиянием прозрачной архитектуры петергофских зал, — зеленые двери из современного английского коттеджа, рядом с великолепной, царски роскошной бриллиантовой люстрой — простые белые, издали напоминающие Макинтоша буфеты» [43]. Характерно для модерна и широкое применение в декоре керамики, металла (бронзы, латуни) и линолеума, которым устлан пол столовой. В изобразительных мотивах этого интерьера также соседствуют разноречивые тенденции. Если большое панно «Купанье Дианы», выполненное С. Яремичем по эскизу Бенуа, восходит к традициям старых мастеров, то рельефы Обера, украшающие камин, с изображением двух пышущих ядом драконов по своей стилистике являются типичным образцом скульптуры модерна.

Журнал «Зодчий» в отзыве на выставку, в общем благожелательном, старательно перечислил все очевидные для архитектора-профессионала недостатки столовой Бенуа — Лансере. «К сожалению, — писал там рецензент, — малая высота комнаты не была принята в расчет устроителями, т. е. в отделке не сделано ничего для замаскирования этого недостатка; группы над дверями крупны, тяжелы и неприятно заканчиваются в стене, причем фон около них не гармонирует с общим тоном стен; пилястры, словно доски-горбыли, приставлены к стене, ничем не заканчиваясь внизу и имея некрасивую по силуэту капитель, камин плохо скомпонован и неприятен по пропорции, гобелен, очень декоративный и вкусный по пятнам, чересчур красочен и беспокоен в такой небольшой комнате; люстра и бра весьма оригинальны по замыслу и рисунку, но безусловно велики для такой комнаты. Все приведенные недостатки, — заключает рецензент, — не нарушают, однако, общего благоприятного впечатления» [44].

Отмеченные Баумгартеном недостатки можно свести в основном к несоответствию парадности и торжественности оформления столовой размерам помещения, а если быть вполне последовательным, то надо сказать — и его назначению одной из комнат современного жилища. Дягилев с его ясным умом сформулировал это более прямо и окончательно, говоря о «театральности впечатления», о том, что живописные замыслы не превратились «в столовую, где пьют стакан доброго вина и едят с аппетитом кусок кровавого бифштекса» [45]. Стремясь к осуществлению своей мечты о красоте, стремясь противопоставить «большой стиль», овеянный воспоминаниями о великолепии прошлых эпох, прозаичной обыденщине, художники в значительной мере оторвались здесь от насущных нужд действительности с ее требованиями большей демократизации



А. Н. БЕНУА И Е. Е. ЛАНСЕРЕ
Столовая на выставке «Современное искусство»
1902

жилища, приближения к практическим возможностям обычного человека. Созданный Бенуа интерьер уникален, он будто предназначен для тех serenissimus'ов, покровителей художеств и ценителей прекрасного, о которых много толковали в кружке Бенуа, противопоставляя их любовь к искусству современным нравам «практического века». Заметим кстати, что обстановка столовой и попала в конце концов к своего рода serenissimus'у, правда, более мелкому, чем прежние, в лице самого кн. С. А. Щербатова, в его московский дом, построенный Таманяном. Других заказов на повторение столовой не поступило.

Близок по стилю к столовой Бенуа — Лансере будуар, созданный Бакстом. Для воплощения замысла художника пришлось превратить квадратную в плане комнату в круглую. В архитектурном декоре проглядывают отголоски раннего классицизма XVIII века. «Это был изысканный дамский будуар, — вспоминал Щербатов, — с нежными пилястрами и скульптурным мотивом спящих амуров (работа Лансере). Несмотря на опасность впасть в стиль подражательный (Трианона), Бакст создал нечто весьма необычное и личное, согласно всем заданиям современного искусства. Тон стен слоновой кости красиво вязался с тоном светлого клена мебели, с обивкой малинового цвета. Черные и серебряные прошивки утонченным орнаментом оживляли фон бархата. На полу белое сукно с орнаментом» [46].



А. Н. БЕНУА И Е. Е. ЛАНСЕРЕ
Столовая на выставке «Современное искусство»
1902

Все отзывы о комнате Бакста сходятся на том, что она была красива. Но по поводу ее соответствия «всем заданиям современного искусства», если понимать здесь и удобства и практичность, далеко не все писавшие единодушны. Интересно, что первый критический отзыв принадлежал опять-таки С. П. Дягилеву, который писал об оформлении Бакста: «В душистом будуаре работы Бакста мы испытываем опять то же ощущение: комната эта есть, в сущности, выполненная из дерева * одна из тонких виньеток того же художника. Ажурная, отлично нарисованная композиция этого шаловливого салона есть не что иное, как произведение графического искусства, так сказать, очаровательный рисунок декорации для марионеточного театра, где живет маленькая принцесса-волшебница, про которую мы знаем, как она танцует, как она пудрится, как она кокетничает, но зато как она живет — об этом нам ничего не известно» [47]. Дягилев действительно тонко подметил отсутствие утилитарного начала в интерьере Бакста, равно как и в столовой, выполненной Бенуа и Лансере; он очень рано забил тревогу по поводу неприспособленности этих изысканно украшенных помещений для жизни рядового человека, по поводу нежизненности архитектурного идеала «мирискусников». Опасения Дягилева оказались не напрасными, так как именно эти интерьеры «Совре-

* Дягилев имеет здесь в виду, что при превращении прямоугольной комнаты в круглую был построен специальный деревянный каркас.

менного искусства» оказались, что называется, «первой ласточкой» на пути развития архитектурного ретроспективизма. Надо отдать должное проницательности и трезвости суждений Дягилева особенно потому, что создатели интерьеров были его ближайшими друзьями и соратниками.

Дягилев не без оснований противопоставлял комнатам своих друзей скромную диванную (иначе — «чайную») комнату Константина Коровина [48]. Коровин отказался в решении этой комнаты от того «русского стиля», в котором он работал ранее, например, на Всемирной выставке в Париже 1900 года, и дал новое, очень лаконичное решение. Стены и потолок комнаты были затянуты серым холстом с вытканными зелеными силуэтами деревьев. Вдоль стен стояли желтые диваны; низкие шкафы и узкий прямоугольный стол совершенно лишены прежних громоздких украшений «в русском стиле». Все это дало основание Дягилеву вынести свое суждение: «В архитектурно-практическом отношении, пожалуй, наиболее отвечает своему назначению на редкость приятная чайная комната Коровина, в которой этот мастер показал всю прелесть своего декоративного и красочного дара» [49].

Комната Коровина оказалась на выставке единственной лишенной ретроспективного оттенка, действительно «архитектурно-практической», если не считать оформления входа на выставку Грабаря, также решенного очень строго и лаконично. Зато нашумевший «терем» Головина был лишен какой бы то ни было утилитарности.

Оформленная Головиным комната была своеобразной «фантазией» в сказочном русском вкусе. Одна из стен была из цветной выпуклой майолики, образовывавшей узорочье из мотивов фантастических деревьев, и трав, животных и птиц. Лежанка с колонками состояла также из цветных изразцов. Другие стены были из резного дерева; «вызванные из Москвы резчики, — сообщает Грабарь, — резали из липы все стены «в зверином стиле», под старые волжские барки, с «сиринами», львами и всякими «травами». Большое участие в последних принимал юный тогда Сергей Васильевич Чехонин» [50]. Потолок также был из резного дерева, в его центре был изображен лик солнца. Интересно, что «Мир искусства», несколькими годами ранее пропагандировавший искания Головина в русском национальном духе, дает теперь «терему» по меньшей мере сдержанную оценку, во многом сходясь с критикой журнала «Зодчий». И «Мир искусства» и «Зодчий» отмечают теперь прежде всего бутафорский характер, «театральность» интерьера Головина, его полнейшую неприменимость для повседневной жизни. «В театральном теремке Головина, — говорит Дягилев, — мы опять совершенно выбиваемся из жизни и не знаем, как нам в нашем черном платье с накрахмаленным воротником держать себя в этом царстве Бабы Яги и вместо того, чтобы взять интересную книгу и сосредоточиться за чтением в этой комнате, мы все время находимся под впечатлением того, что сейчас откуда-то грянет оркестр и польются чрезвычайно поэтичные и обольстительные мело-



А. Н. БЕНУА
Сады Дианы. Эскиз панно для столовой на выставке «Современное искусство»
1902. Тушь, белила, акв.

дии, которые заставят страшных филинов шевелить глазами, а тяжелые цветы еще более переплетаться и свешиваться над нашими головами» [51].

Реакция на «теремок» Головина явно показывала, что попытка возрождения «национального стиля» к этому времени начала уже себя изживать.

Поворот, наметившийся в «Мире искусства» еще в 1902 году, от «русского стиля» к ретроспективизму, выразившийся в ряде статей, в том числе в писаниях Бенуа о кустарной выставке и статье Грабаря «Несколько мыслей о современном прикладном искусстве в России», о которых говорилось в предыдущей главе, окончательно происходит теперь в связи с выставкой «Современного искусства». В этом смысле очень показательна эволюция такого чуткого художника, как Коровин, еще три года назад так активно разрабатывающего архитектурные и декоративно-прикладные проекты в «народном духе», а теперь решительно от них отказавшегося. Неудобство, надуманность «русского народного» стиля в интерьере становятся теперь очевидными для всех. Так, журнал «Зодчий» писал, заключая рассмотрение «терема» Головина, а заодно и работ Малютина и Е. Поленовой на других выставках: «Если подобные обстановки производят впечатление бутафорских, то это объясняется преимущественно тем, что условия нашей жизни ушли далеко от эпохи, которую стремятся возродить художники. Поэтому обстановки, выставленные художниками западного направления, несмотря на заимствование форм, кажутся и красивее и уютнее. Русская обстановка станет удобоприменимой, когда национальные формы будут приведены в гармоническое согласование с требованиями современного комфорта» [52].

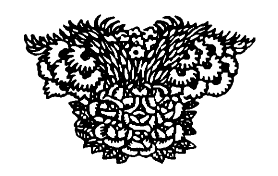
Выставка предприятия «Современное искусство» была далеко не случайным эпизодом. Она открылась в момент большого оживления новых исканий в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве. Почти одновременно с ней в Москве была открыта выставка «архитектуры и художественной промышленности нового стиля», главным инициатором и экспонентом которой был И. Фомин и на которой приняли участие видные представители австрийского и английского модерна — Ольбрих и Макинтош. Обе выставки представили чрезвычайно пеструю картину различных исканий в области архитектуры и художественной промышленности, которая и свидетельствовала о том, что архитектурная мысль находится на перепутье. Недаром в «Зодчем» по поводу московской выставки писали, что в ней «чувствуется отсутствие чего-то постоянного, несомненного» [53]. В значительной мере это можно отнести и к интересующей нас выставке «Современное искусство».

Ее экспонаты были разноречивы. Несколько огрубляя, их можно распределить по трем направлениям: уже клонящееся в эту пору к закату развитие вычурного и узорчатого «русского народного стиля», представленного теремом Головина, рядом — совершенно противоположное стремление к простоте и целесообразности, к «архитектурно-практическому», по выражению Дягилева, решению — в диванной Коровина и в оформлении входа на выставку И. Э. Грабаря, где изделия из майолики располагались на обнаженных цементных выступах по бокам лестницы, предвосхищая экспозиции нашего времени, и, наконец, искания группы «коренных мирискусников», в которых соединялась явственная тяга к ретроспекции в архитектурном декоре с решениями в духе европейского модерна, преимущественно в мебели. От призывов к обращению к традициям XVIII и начала XIX столетия, прозвучавших в «Мире искусства» в 1902 году, Бенуа, Лансере и Бакст перешли теперь к делу, пытаясь в натуре воплотить свои идеалы. «Слишком ранние предтечи слишком медленной весны», они не получили пока большой поддержки в художественных кругах, архитекторы осудили их за дилетантизм, а их собственный товарищ Дягилев — за театральность, неприменимость к жизненным потребностям, хотя и те и другой посочувствовали стремлению к «отрадности» впечатления. Однако появление интерьеров столовой Бенуа — Лансере и будуара Бакста оказалось важным симптомом нарождающегося внимания к использованию традиций «великого архитектурного прошлого». Неустанная пропаганда Бенуа сделала свое дело. И в самом недалеком будущем, в первые же годы после революции 1905—1907 годов, эти тенденции получат уже широкое и полное развитие у целого ряда высококультурных архитекторов-профессионалов, которые объединятся с коренными «ретроспективистами» на почве возрожденного в 1910 году объединения «Мир искусства».

Теперь же, в 1903 году, выставка «Современного искусства» не вызвала, как мы говорили, особого энтузиазма ни у критики, ни у публики.

У последней до такой степени, что, как сообщает Грабарь, «не было получено ни одного заказа на обстановку, и не только целая комната, но и отдельные стулья не были заказаны» [54]. Философов, правда, объяснял это высокими ценами и, кроме того, тем обстоятельством, что покупателю пришлось бы ожидать своей покупки чуть ли не год, так как выставленные вещи считались неприкосновенными «образцами», а «продавались только повторения, которых в наличности не было» [55]. Предприятие «Современное искусство» было прекращено с большим убытком для его устроителей.

В обстановке надвигавшейся первой русской революции ретроспективные архитектурно-художественные тенденции, выявившиеся на выставке, не могли получить развития, и сами «мирискусники» были захвачены другими интересами, о которых мы уже говорили в связи с их индивидуальными работами. Лансере, более других интересовавшийся социальными вопросами, охладел к «Современному искусству» еще в процессе работы. «Это ли нужно? — писал он в дневнике. — Стоит ли тратить огромные суммы и энергию для того, чтобы с убытком продать два-три стула разбогатевшим банкирам?.. Я мечтаю совсем о другом и не вижу нравственных и политических (я социалист) причин принуждать себя делать то, что и как художество мне малоинтересно [. . .] в другом и на другое жертвы гораздо нужнее» [56]. Бенуа и Бакст не были столь радикальны в своих взглядах, но, погрузившись с головой в свои новые работы, они не продолжали в эту пору исканий, начатых в «Современном искусстве», и вернулись к ним долго спустя, уже после революции 1905—1907 годов. Но семена, брошенные на выставке «Современное искусство», дали, как мы уже говорили, богатый урожай в произведениях целой группы архитекторов так называемого неоклассицизма в годы после первой русской революции.



ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ



ЕВОЛЮЦИЯ 1905 года имела для судьбы «Мира искусства», как и для всего русского общества, значение решающего момента, определившего дальнейшее развитие и всего направления и главнейших его деятелей. События революции прояснили и собственные взгляды «мирискусников» на действительность и роль искусства и взгляды современников на них самих. Пройдя через «испытание революцией», «Мир искусства» вышел оттуда не таким, каким был до 1905 года. Чтобы убедиться в этом, достаточно даже беглого сравнения дореволюционного «Мира искусства» с «Миром искусства» второго периода его существования, после событий первой русской революции. Если в период издания журнала «мирискусники» воспринимались обществом до известной степени как «бунтари», эпатирующие сложившиеся взгляды и вкусы, дерзко стремившиеся ниспровергнуть Академию, боровшиеся за «свободу искусства», а их собственное творчество квалифицировалось не иначе как «декадентское кривлянье», причем критика не удостаивала его серьезного разбора, ограничиваясь бранными эпитетами, то после революции мы видим совсем иную картину.

Бывшие «бунтари» и «ниспровергатели» с необыкновенной быстротой становятся признанными «мэтрами» и законодателями вкуса, критика художественных журналов развивается под их непосредственным влиянием, их суждения об искусстве становятся «ходячей монетой» художественной критики. Бескомпромиссно ратовавшие прежде за «свободу искусства», за «самоценность» и «самополезность» искусства, против сковывающего влияния Академии, «мирискусники» выступают теперь против индивидуализма и «анархии» в искусстве, мечтают об обновленной Академии, подчиненной интересам государства. Непризнаваемое и осмеиваемое ранее творчество «мирискусников» (достаточно вспомнить отзыв Стасова об одном из капитальнейших созданий «мирискусников» — иллюстрациях Александра Бенуа к «Медному всаднику», которые, по мнению критика, «только пачкают создания Пушкина» [1]) становится теперь, особенно в области книжной графики и театральной декорации, своего рода эталоном, образцом для изучения и подражания. Множество художников книги и театральных художников развиваются в русле созданной «мирискусниками» традиции.

Но «мирискусническая медаль» имеет и оборотную сторону. Параллельно признанию и завоеванию все новых плацдармов столь же неуклонно идет и другой процесс. В первый период «Мира искусства» журнал и выставки действительно объединяли все самое талантливое, свежее и ищущее в тогдашнем молодом русском искусстве. После же воссоздания «Мира искусства» в 1910 году, несмотря на то, что круг представленных

на его выставках художников количественно расширился, прежнего единства не стало, молодые художники появлялись на выставках «Мира искусства» и, неудовлетворенные, уходили прочь в поисках более близких единомышленников. Выставки «Мира искусства» стали являть пеструю смесь «одежд и лиц», противоборствующих, зачастую непримиримых течений. Бенуа недаром с горечью констатировал впоследствии: «. . . возродилась одна только видимость! . . . к нам уже и не всякий шел с той готовностью, как в то время, когда «Мир искусства» был бесспорно наиболее передовой группой. . . Не примирение под знаком красоты стало теперь лозунгом во всех сферах жизни, но ожесточенная борьба. В самых художественных течениях произошел такой излом, что действительно трудно было продолжать мечтать о парнассийском симбиозе, о гармонии контрастов, о многообразии в едином» [2]. Действительно, о содружестве единомышленников, пусть даже на самой широкой платформе, в позднем «Мире искусства» не может быть и речи. Не случайно критика многократно отмечала в эту пору «всеядность» «Мира искусства», отсутствие цельности в этой художественной группировке. Более того, коренные «мирискусники» — Бенуа, Сомов, Добужинский, Лансере (Бакст, обосновавшийся в Париже, вскоре перестал участвовать в выставках) — чем дальше, тем больше заслоняются на выставках более яркими и сильными произведениями все новых и новых молодых художников, чуждых «мирискуснической» традиции. Произведения Петрова-Водкина, Кончаловского, Сарьяна, П. Кузнецова, Ларионова, Гончаровой и других своей мощной живописностью, оригинальностью художественного вйдения в значительной мере подавляют выставлявшиеся рядом с ними работы основной «мирискуснической» группы. Эти молодые художники образуют различные группировки, выступающие зачастую в неприкрытой оппозиции к художественной системе объединения «Мира искусства» в узком смысле.

Интересно, что этот художественный конфликт начал ощущаться очень рано, еще в пору, когда «мирискусники» сами не достигли еще полного признания как художники. В этом смысле симптоматично высказывание Бенуа еще в марте 1906 года в письме к Е. Лансере: «Знаешь ли ты, что я теперь больше всего страдаю, т. е. до острой физической боли в сердце — это сознанием, что весь мой авторитет ушел благодаря тому только, что мне за 35 лет, что всякое мое мнение ставится за счет моей старости (подчеркнуто Бенуа. — *Н. Л.*). Что за гнусное холопство перед молодостью an und für sich. И какая ужасная «судебная ошибка». Я не могу рта открыть, чтобы мне не закричали: молчи! молчи! Ты Стасов, ты А. И. Сомов, ты Репин, ты Вл. Маковский» [3]. В этом имеющем сугубо личный характер высказывании по поводу художников, группировавшихся вокруг журнала «Золотое руно» и выступивших через год на выставке «Голубая роза», отразились, однако, зарождавшиеся противоречия между «Миром искусства» и теми представителями нового поколе-

ния художников, которые, к изумлению и негодованию Бенуа, не пошли по предуказанной «Миром искусства» дороге.

Процитированное письмо Бенуа — только один, мелкий факт из истории «Мира искусства» в годы первой русской революции. К тому же речь, казалось бы, идет о личных переживаниях художника, а не о каком-либо событии общественного значения. И тем не менее это высказывание свидетельствует о неких переменах в положении «Мира искусства» по отношению к окружающей художественной жизни, о новом конфликте, которого не усматривалось ранее, в дореволюционные годы. Из положения борца против старых, отживших или отживающих течений «Мир искусства», казалось бы неожиданно, попадает сам в положение направления если не атакуемого, то, бесспорно, вступающего в противоречие с более молодыми силами. Здесь как бы содержится завязка одного из главных противоречий последующей истории «Мира искусства». Она заставляет нас глубже вникнуть в историю «Мира искусства» за два года революции, вникнуть в умонастроения и деятельность «мирискусников» тех решающих лет. И хотя о ряде сторон деятельности «мирискусников» в эпоху революции (прежде всего об их участии в сатирических журналах) существует обширная, богатая фактами и выводами литература, думается, что при пристальном изучении некоторых других, менее пока исследованных материалов можно обнаружить явления, представляющие немалый интерес для характеристики эволюции «Мира искусства». Мы говорим «Мира искусства», хотя формально «Мир искусства» в эти годы не существовал. Не было уже ни журнала, ни объединения художников, ни выставок под флагом «Мира искусства», за исключением одной-единственной устроенной Дягилевым единолично в начале 1906 года. И, однако, думается нам, можно говорить о «Мире искусства» этих лет, потому что объединенная общими художественными принципами группа продолжала существовать, ее участники не только регулярно обменивались мнениями, поддерживали между собой самую тесную дружескую связь, но и выступали совместно, как организующая сила, придающая ярко выраженную «мирискусническую» окраску в целом ряде художественных начинаний. К ним следует отнести уже упоминавшуюся в одной из предыдущих глав грандиозную портретную выставку в Таврическом дворце, в организации и оформлении которой в той или иной форме участвовали все «мирискусники», совместное участие в сатирических журналах «Жупел» и «Адская почта» (издателем последнего был Е. Е. Лансере), выставку «Мир искусства» в Петербурге в начале 1906 года и знаменитую выставку русского искусства в парижском «Осеннем салоне» 1906 года, которая явилась первым шагом в деятельности «мирискусников» на авансцене мирового искусства. В качестве совместного выступления следует упомянуть также статью «Голос художников», в которой «мирискусники» формулировали свои взгляды на роль и значение искусства в новых условиях. Важно отметить, что помимо совместных выступлений, достаточно



В. А. СЕРОВ
«Солдатушки, бравы ребятушки! Где же ваша слава?»
1905. Пастель

многочисленных для столь недолгого срока, каждый из «мирискусников» работал в годы революции с большой активностью. Все они создают в эту пору произведения, которые можно считать этапными в творчестве каждого из них в отдельности и для всего направления в целом. Достаточно вспомнить новый версальский цикл Бенуа 1906—1907 годов, к которому принадлежат бесспорно наиболее значительные станковые работы художника, «Человека в очках» и «Окно парикмахерской» Добужинского, «Елисавету Петровну в Царском Селе» и сатирическую графику Лансере, цикл живописных и графических портретов Бакста, фарфоровые скульптуры и начало работы над циклом графических портретов Сомова.

Все эти факты принуждают нас проанализировать умонастроения и деятельность «мирискусников» в годы первой русской революции.

* * *

«Мирискусники» встретили революцию 1905 года по-разному. Часть из них (более всего Лансере, Добужинский) с энтузиазмом ее приветствовала и стремилась своей работой в сатирических журналах внести посильный вклад в освободительное движение; часть отнеслась к революции на первых порах довольно аполитично. Благодаря дошедшей до нас обширной переписке «мирискусников» между собой можно почти день за днем проследить их реакцию на разворот событий, увидеть, какие чувства и мысли возникали у них в то время. Бенуа вскоре после 9 января 1905 года уехал за границу [4] и прожил до 1907 года во Франции,

вызвав тем самым язвительное замечание Серова, назвавшего его в письме «эмигрантом», который «издали», «за утренним кофеем» будет «пробегать известия из России» [5].

Сам Бенуа признавался в том, что был смущен размахом революции, хотя и пытался оправдаться в глазах друзей и в своих собственных глазах. «Ты скажешь, — писал он Е. Лансере в июле 1905 года, — не лучше ли на себя оборотиться, и на это я тебе отвечу, что я давно уже оборотился и с тошнотой плюнул себе в лицо. Дорогой мой, я трус, самый позорный трус, но кроме того, у меня абсолютно нет некоторых политических талантов» [6]. В ответ на упреки друзей и их призывы воротиться в Россию и включиться в общественную деятельность Бенуа твердит о том, что искусство и политика несовместимы, что художник «делает свое дело для человечества вообще, а не для данной формы человеческого сожития» [7]. Он пытается даже уговорить радикально настроенного Лансере последовать его примеру. «Ты одарен, как никто, — пишет Бенуа в апреле 1905 года, — и безумно жаль, что так сам мало видишь собственное значение, так легко готов жертвовать собой на вещи, в которые тебе нечего соваться и которые совершатся без тебя. Я это говорю, ибо чувствую, что, если ты не уедешь, тебя заберет машина общественности.

Приезжай сюда. Отсюда яснее положение России sub spesie aeternitatis. И прошу тебя, не упрекай меня в равнодушии. Я очень взволнован и заинтересован, но меня все время не покидает сознание, что нечего мешаться в дело, которому все равно не поможешь. А наши картины [. . .] свое маленькое дело сделают и помогут» [8]. На лето 1905 года Бенуа едет с семьей в Бретань, в Примель, где жил еще в конце 1890-х годов, и предается здесь лирическим воспоминаниям и переоценке своих прежних взглядов — «всюду здесь бродил я сам, тогда еще в самом начале своей деятельности, полной надежд, любви к людям, энтузиазма к искусству, наивной веры в красоту, в прогресс, во всякую всячину. — Тогда еще был жив папаша, многие другие хорошие старые люди, которых мы оскорбляли, против которых бунтовали, но с которыми, как оказалось, у нас было гораздо больше общего, нежели со многими современниками [9]. Ох, Мережковский, Минский, все «мир — искусственные» студенты [. . .]» [10].

По возвращении из Примеля Бенуа осенью 1905 года поселяется в Версале. Работа над картинами из далекой эпохи «короля-солнца» переплетается с непрекращающимися размышлениями о революции, о судьбах современной культуры, с историческими аналогиями. «Живем мы в Версале дивно, — пишет он Лансере в ноябре 1905 года, — но, к сожалению, настроение у меня самое мрачное. То есть когда войдешь в парк, то мигом оно исчезает, любуешься и наслаждаешься без конца. Но даже наедине с самим собой преследуют неотвязчивые мысли о будущем [. . .] Разумеется, и мы ликовали здесь 17 октября. Яремич с Бакстом даже специально приехали из Парижа. Но с тех пор утекло уже много воды. . . и крови. А в будущем предвидится каскад последней с весьма непри-

глядными «победами» в качестве финалов. Для меня одинаково мерзка перспектива реакции и торжества «крайних» партий [. . .] От Сережи (Дягилева. — *Н. Л.*) имею письмо — он как будто в пришибленном настроении: нечего делать. Правда, период переходный. Но принимая во внимание склонность к затяжкам, которыми вообще страдает русская культура, — этот переходный период может продлиться годами и десятками лет. Ведь даже в быстрой и нервной Франции революция в остром своем фазисе длилась целых пять лет (1789—1794). И вот все это время придется сидеть без дела и питаться всевозможными политическими утопиями и экспериментами, не имея никакой надежды, никакой симпатии к концу — ибо оный фатально будет явлением антикультурным (гляди выше альтернативу). — Для меня ясно, что, если бы теперь все вошло в норму, то при конституции Россия расцвела бы пышным цветом и прямо наступил бы золотой ее век. Но не это впереди. Конституция дана слишком поздно и слишком неумело. Витте полон благих намерений, но бессилен и внешне и внутренне (ибо все же он чиновник). Никто из настоящих вожаков не выступает и не хочет выступить [. . .] Ты пишешь мне о «Жупеле». Но в настоящую минуту я не нахожу ни слов, ни образов для русского «simplicissimus'а» — немцам хорошо издеваться над буржуазным строем. Там это твердыня, там буржуазный гнет. Можно против нее реагировать с чисто эстетической точки зрения. У нас же никакой буржуазии нет, да и вообще ничего нет, кроме холопов и хулиганов. Издеваться над теми и другими? Что же, попробуем. Но я покамест как-то не вижу этого, хотя и сознаю, что в наступившей эре нам, хранителям истинного гуманизма, нельзя дремать, а надо очень и очень действовать. Но для того *мне* (подчеркнуто А. Н. Бенуа. — *Н. Л.*) надо быть в России. Издали ничего не понимаешь и не видишь, а главное, не находишь настоящей зацепки [. . .] Надо быть теперь dans la meleé, а я сижу с края, да еще в чужом краю, и для меня все доносится в хаотической форме [. . .] Хочется Версаль использовать, хочется и ехать воевать за Аполлона, хочется все и в результате — ничего. Никогда я еще не чувствовал такой растерянности и я себя *утешаю* (подчеркнуто Бенуа.— *Н. Л.*) только тем, что и вы все, вероятно, в том же положении и что поэтому мы все сумеем в известный день и час спасти себя и дело» [11].

Приведенное высказывание чрезвычайно характерно для воззрений Бенуа в разгар первой русской революции. Революция волнует идейного вождя «мирискусников» преимущественно с точки зрения судеб культуры. Вопрос социальной справедливости, борьбы всего народа за лучшее будущее, против невыносимых условий существования перед Бенуа здесь не встает. Бенуа озабочен судьбой «прекрасного», «аполлонова начала» и в связи с этим опасается всяких «крайностей», не делая разницы между торжеством реакции в случае подавления революции и победой социализма («торжеством крайних партий», по его терминологии). Ему мерещится гибель культуры [12]. И в страхе перед этим Бенуа готов



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ
«Октябрьская идиллия»
«Жупел», 1905, № 1

приветствовать царскую конституцию, хотя и считает, что она дана «слишком поздно и слишком неумело», готов приветствовать даже Витте, хотя и считает его «все же чиновником», и это в то время, когда его ближайшие соратники в России стремятся разоблачить политическое лицемерие Витте в революционных сатирических журналах, осмеять политику царского правительства. Бенуа, наконец, сам начинает чувствовать, что он не в состоянии понять до конца происходящее, находясь вдали от родины. «Не знаю, удастся ли мне сделать что-либо к «Жупелу», — пишет он Лансере 1 декабря 1905 года. — Ты себе представить не можешь, как мне недостает атмосферы, заразы, предвзятости. Издали все события представляются совершенно иначе, нежели когда сидишь в пекле. Нужно быть ультрапартийным, гореть ненавистью, а этого у меня здесь нет. Я точно читаю историю Тэна о русской революции, и события все представляются мне слишком временными и необходимыми, чтобы иметь возможность криком кричать против них [. . .]

Однако, быть может, по получении пробного номера, отношение у меня изменится, и я загорюсь от вашего огня [. . .] Ко всему прочему приме-



Б. М. КУСТОДИЕВ
Вступление
«Жупел», 1906, № 2

шивается еще неприятное сознание «дозволенного» и пошлого. Стало слишком банальным ругать и издеваться. Слишком много обрадовавшихся мосек и храбрых воинов. Мне — аристократу по настроению и вкусам — это претит. — Наконец, мне недостает материалов. За деревьями, бронзами и вазами Версаля я как-то перестал видеть наши улицы, городовых, мясников и хулиганов.

Опять и это не объяснить словами, это нужно перечувствовать. Во всяком случае, однако, я сам сознаю ненормальность и опасность этого положения и поэтому решил во что бы то ни стало приехать в январе или в феврале в Петербург» [13].

Однако ни в январе, ни в феврале 1906 года Бенуа в Россию не воротился. Причина тому — с одной стороны, нарастание революции, Декабрьское восстание в Москве [14], а с другой — все возраставшее увлечение работой над версальским циклом. «Я упоен Версалью, — рассказывает он, — это какая-то болезнь, влюбленность, п р е с т у п н а я страсть (подчеркнуто Бенуа. — *Н. Л.*). Перспектива, что придется покинуть Версаль, не дает мне спокойно работать. Моя «этюдная жадность» сбивает меня

с методического изучения, и я бросаюсь от одного мотива, пишу два этюда в день и нахожусь в таком нервном возбуждении, что желал бы писать еще и еще, все, что попадает прекрасного, а попадаются дивные красоты на каждом шагу» [15]. Но упоенная работа над версальским циклом чем дальше, тем более связывается в сознании художника в очень сложной, своеобразной, порой причудливой форме с размышлениями о происходящей революции. Он пытается осмыслить логику истории, для уяснения событий ищет исторических аналогий [16].

Под влиянием друзей и более всего Лансере Бенуа начинает «принимать» революцию как историческую неизбежность, но лейтмотивом его высказываний до конца остается неотвязный страх перед гибелью культуры. Эта боязнь мнимой гибели «прекрасного» приводит, наконец, Бенуа к немыслимому для него ранее утверждению, что только буржуазия «единственно способна дать настоящую культурную форму жизни» [17]. Приходится признать, что в разгар революции Бенуа оказался далеко справа от других крупнейших деятелей русской культуры, близких ему ранее по борьбе за новые эстетические и духовные ценности. Достаточно вспомнить, например, взволнованный отклик на революцию крупнейших поэтов-символистов — Брюсова, Блока, Андрея Белого, чтобы почувствовать всю ограниченность позиции прежнего идейного вождя «Мира искусства». «Все теперь сложилось в партии, — с раздражением пишет он, — и я именно партии презираю (и художник обязан презирать партии, как всякое рабство, признавая лишь чисто эстетическое рабство — самое холопское поклонение красоте») [18].

Бенуа утопически мечтает о примирении враждующих станов «под знаком красоты». Несомненно, под влиянием этих размышлений происходит самый решительный переворот во взглядах Бенуа на современное художественное развитие, на положение и роль художника в обществе, столь ярко проявившийся в его программной статье «Художественные ереси» («Золотое руно», 1906, № 2) [19].

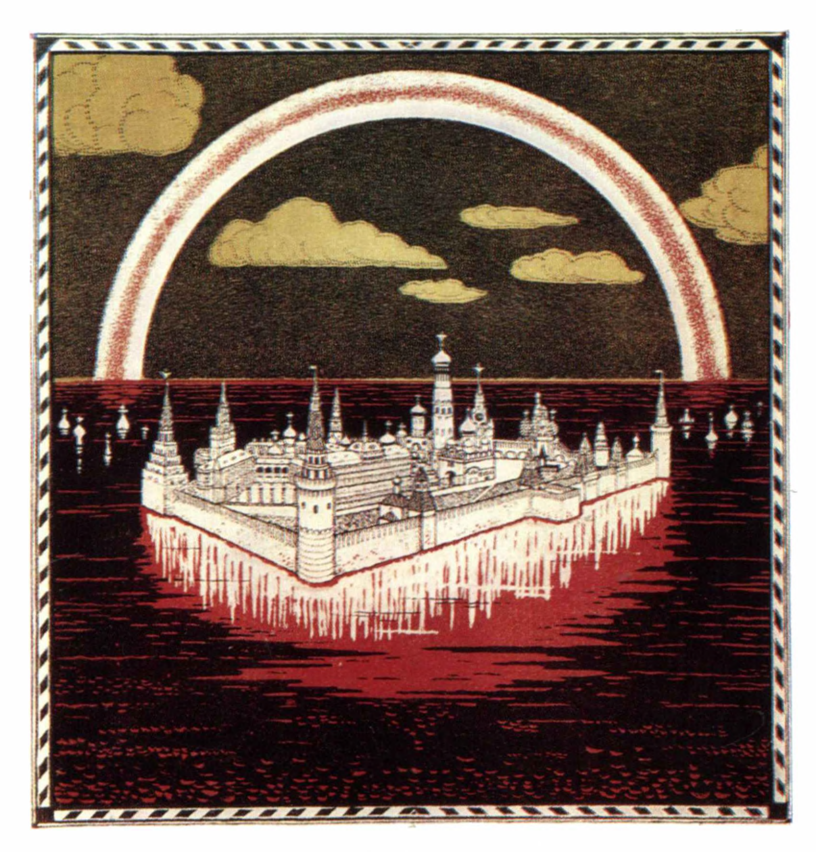
В этой статье Бенуа выступает против того, что было знаменем прежнего «Мира искусства», да и не только «Мира искусства», а всего того движения в духовной жизни русского общества, которое его противники называли «декадентством», — против индивидуализма в искусстве. Надо отметить, что Бенуа был не одинок в подобных настроениях. Пересмотр прежнего взгляда на индивидуализм как краеугольный камень «свободы творчества» одновременно идет в литературных кругах. Еще в 1905 году в девятом номере «Вопросов жизни» была напечатана статья Вячеслава Иванова «Кризис индивидуализма». В дальнейшем вопрос об индивидуализме и «соборности» занял одно из главных мест в литературной полемике, особенно в связи с разработанной Г. Чулковым теорией «мистического анархизма» [20]. Мы не будем здесь рассматривать чрезвычайно сложный вопрос о взглядах литераторов-символистов на проблему «соборности». Укажем лишь еще раз, что новая постановка вопроса об инди-

видуализме была крайне характерна для творческой интеллигенции именно в годы революции. Как указывает советский исследователь, «теории Вяч. Иванова и Г. Чулкова сложились на почве переживания как взлета первой русской революции, так и ее поражения и в известной мере выражали настроения той части либеральной буржуазной интеллигенции, которая еще не перекочевала на откровенно «веховские» позиции.

В 1906 году Вяч. Иванов, провозгласивший лозунг «Из уединения к соборности!», заявлял еще, что «анархист-мистик может чуждаться политического строительства, но не может оставаться равнодушным к попранию свободы и к торжеству палачей» [21].

У нас нет достаточных данных, чтобы судить о том, испытал ли Бенуа какое-либо воздействие теорий Вяч. Иванова и Г. Чулкова при пересмотре своих взглядов на индивидуализм в искусстве. Если даже он и был с ними знаком в момент написания своей статьи, дело не в этом. Вероятнее всего, потребность в критическом отношении к лозунгу «свободного искусства» органически возникла у Бенуа как следствие более общих размышлений о судьбах искусства в современном мире под влиянием событий. Угол зрения Бенуа на индивидуализм и, условно говоря, «соборность» (сам Бенуа этот термин не употребляет) в искусстве был также иным, чем у литературных деятелей.

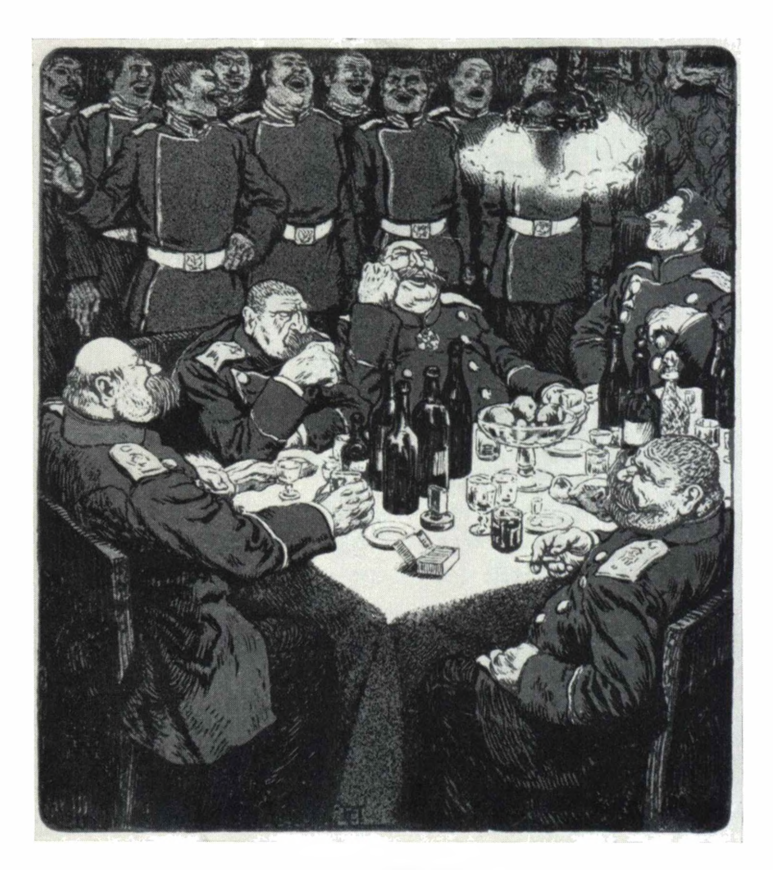
Бенуа провозглашает теперь индивидуализм «художественной ересью». «Если взглянуть, — пишет он, — на все современное состояние искусства, то, с одной стороны, видишь провозглашение и культ красивого принципа крайней свободы личности, а с другой — все мрачные последствия, которые фатально вытекают из приложения этого принципа. Художники разбрелись по своим углам, тешатся самовосхищением, пугаются обоюдных влияний и изо всех сил стараются быть только «самими собой». Воцаряется хаос, нечто мутное, не имеющее почти никакой ценности и, что страннее всего, — никакой ф и з и о н о м и и (подчеркнуто Бенуа. — *Н. Л.*). Лишь там, где (зачастую бессознательно для самих творцов) еще продолжает жить известная совокупность «подчиняющих факторов», где художники группируются вокруг известной догмы и служат ей, там, словом, где индивидуализм принесен в жертву тому, что прежде называли школой, там лишь доживает настоящее искусство» [22]. Бенуа оговаривается, что он отнюдь не отказывается от «свободного» искусства, но считает, что индивидуализм истинной свободе не способствует, так как мешает «сознательному подчинению личности какому-либо принципу». Художнику-индивидуалисту Бенуа противопоставляет старых мастеров. «Художник в былые времена, — пишет он, — жил в приобщении со всем обществом и был самым ярким выразителем идеалов своего времени. Современный художник неизбежно остается дилетантом, бьющимся обособиться от других, дающим жалкие крохи того, что он считает «своим личным» и что является помимо его сознания все же отражением окружающих влияний, но отражением слабым и замутнен-



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ
«Умиротворение»
«Жупел», 1906, № 2

ным [. . .] Строго проведенный индивидуализм есть абсурд, ведущий не к развитию человеческой личности, а к ее одичанию» [23].

Бенуа считает необходимым предостеречь молодежь от увлечения индивидуализмом, которое в свое время было, по его мнению, закономерным, «уместным», так как явилось реакцией против других «ересей», против гнета академического шаблона и «направленства». «Всякое приволье и даже пустыня, — вспоминает он, — могли показаться раем после той духоты. Но теперь является вопрос, оставаться ли дольше в пустыне и помирать с тоски или же искать обетованной земли, куда войти всем сразу — для общей работы» [24]. Впервые Бенуа ставит здесь вопрос о служении искусства «государственной жизни». Позже, уже после революции, эта идея станет одной из самых излюбленных у Бенуа. Теперь же он призывает художников объединиться в служении красоте. «Красота есть последняя путеводная звезда, — пишет он в «Художественных ересях», — в тех сумерках, в которых пребывает душа современного человечества. Расшатаны религии, философские системы разбиваются друг об друга, и в этом чудовищном смятении у нас остается один абсолют, одно



Е. Е. ЛАНСЕРЕ
Тризна.
«Адская почта», 1906, № 2

безусловно-божественное откровение — это красота. Она должна вывести человечество к свету, она не даст ему погибнуть в отчаянии. Красота намекает на какие-то связи «всего со всем. . .» [25].

Бенуа считает теперь индивидуализм таким же «страшным врагом» искусства, как «мещанство». Индивидуализм, по его мнению, заставляет художников забывать «старые средства выражения» и не дает возможности «создать новые, требующие соединенных человеческих усилий, а не потуг отдельных опытов» [26].

Как видим, статья Бенуа знаменовала крутой поворот «мирискуснической» теории. Но «мирискусники» меньше всего были теоретиками. Всякие зародившиеся у них или усвоенные ими идеи они всегда стремились осуществить на практике. Как мы увидим далее, свои новые чисто теоретические художественные воззрения «мирискусники» уже в годы революции стремятся конкретизировать в разработке практических мер реорганизации художественной жизни. А пока вернемся к тому, как воспринимали и осмысливали остальные участники «Мира искусства» события первой русской революции.

В советской искусствоведческой литературе сложилось мнение о восприятии революции Дягилевым как восприятии «буржуазного романтика», «декадентски-эстетски любующегося революцией» по аналогии с разрушительной стихией, «вакханалией»[27]. Это мнение основывается на частной переписке «мирискусников» и прежде всего на письме самого Дягилева к Бенуа от 16 октября 1905 года, во время всероссийской октябрьской стачки[28]. Но кроме этих импрессионистических высказываний на «злобу дня» существуют и более глубокие и взвешенные суждения Дягилева о значении революции для судеб русской культуры. Эти суждения были высказаны им в речи на банкете, данном в его честь в Москве в марте 1905 года. Речь была немедленно опубликована в руководимом В. Брюсовым журнале «Весы» под многозначительным названием «В час итогов»[29]. «Нет сомнения, — сказал в этой речи Дягилев, — что всякое празднование есть итог, всякий итог есть конец. Я, конечно, далек от мысли, что сегодняшнее чествование есть в каком-либо отношении конец тех стремлений, которыми мы жили до сих пор, но я думаю, что многие согласятся с тем, что вопрос об итогах и концах в настоящие дни все более и более приходит на мысль. И с этим вопросом я все время беспрерывно встречался за последнее время моей работы. Не чувствуете ли вы, что длинная галерея портретов великих и малых людей, которыми я постарался заселить великолепные залы Таврического дворца,— есть лишь грандиозный и убедительный итог, подводимый блестящему, но, увы, и омертвевшему периоду нашей истории? Пропитанный эстетическим миросозерцанием, я умиляюсь перед театральным блеском фаворитизма XVIII века так же, как пред сказочным престижем султанов 18-го года. Но сказки эти помнят теперь лишь старые няни, да плодовитый Дау с ноткой неуловимого сарказма наводит нас на мысль, что мы уже неспособны верить в романтический героизм страшных касок и непобедимых жестов. Я заслужил право сказать это громко и определенно, так как с последним дуновением летнего ветра я закончил свои долгие объезды вдоль и поперек необъятной России. И именно после этих жадных странствий я особенно убедился в том, что наступила пора итогов. Это я наблюдал не только в блестящих образах предков, так явно далеких от нас, но главным образом в доживающих свой век потомках. Конец быта здесь налицо. Глухо заколоченные майораты, страшные своим умершим великолепием дворцы, странно обитаемые сегодняшними милыми, средними, не выносящими тяжести прежних парадов людьми. Здесь доживают не люди, а доживает быт. И вот когда я совершенно убедился, что мы живем в страшную пору перелома, мы осуждены умереть, чтобы дать воскреснуть новой культуре, которая возьмет от нас то, что останется от нашей усталой мудрости. Это говорит история, то же подтверждает эстетика. И теперь, окунувшись в глубь истории художественных образов и тем, став неуязвимым для упреков в крайнем художественном радикализме, я могу смело и убежденно сказать, что не ошибается тот, кто



Е. Е. ЛАНСЕРЕ
Императрица Елисавета Петровна в Царском Селе. Эскиз
1904. Гуашь, акв.

уверен, что мы — свидетели величайшего исторического момента итогов и концов во имя новой неведомой культуры, которая нами возникнет, но и нас же отметет. А потому, без страха и неверья, я подымаю бокал за разрушенные стены прекрасных дворцов, так же как и за новые заветы новой эстетики» [30].

Выступление Дягилева свидетельствует не только о понимании им «неизбежности» революции, но и о ее исторической справедливости. Он очень тонко уловил несоответствие между блестящей эпохой былой дворянской культуры и вырождающимися нынешними ее представителями. Ведь в своих странствиях по глухим углам России в поисках старинных портретов для Таврической выставки Дягилев, несомненно, увидел те самые усадьбы и тех людей, «тронутых тлением», которые так пронзительно запечатлены в рассказах Бунина и раннего Алексея Толстого. Конец того, что так нежно любили «мирискусники», Дягилев почувствовал с совершенной отчетливостью. И перед ним, как натурой чрезвычайно деятельной, с особенной остротой встал вопрос — что делать дальше? В известном письме от 16 октября 1905 года он пишет: «Во всяком случае теперь — два выхода — или идти на площадь и подвергаться всему безумию момента (конечно, самому закономерному) или ждать в кабинете, но оторвавшись от жизни. Я не могу следовать первому, ибо люблю площадь только в опере или в маленьком итальянском городке, но и для кабинета нужен «кабинетный» человек, и уж во всяком случае не я. Отсюда следствие плохое — нечего делать...» [31].

Энергичный Дягилев не может сидеть сложа руки. Он считает своевременным поставить официально вопрос о художественных преобразованиях — мысль, видимо, далеко не случайная в «мирискуснической»

среде, так как она проводится одновременно и в статьях Бенуа под общим заголовком «Художественная реформа» в четырех номерах газеты «Слово» за декабрь 1905 и январь 1906 года. Дягилев подает в ноябре 1905 года докладную записку на имя министра народного просвещения, где выдвигает проект реорганизации художественных учреждений. Он предлагает программу-максимум и программу-минимум. В первом варианте предполагается создать специальное министерство, ведающее делами искусств, которому должны быть подчинены как художественные учреждения, находившиеся до этого в ведении министерства двора, так и все другие художественные организации вплоть до Русского музыкального общества. «В области искусства и ведающих им учреждений в России, — пишет Дягилев в своей «докладной записке», — сохранились старые исторически сложившиеся формы, которые отнюдь более не удовлетворяют потребностям выросшей и развившейся Империи. Те реформы, которые уже десятки лет тому назад проведены на Западе, реформы художественного образования, театрального дела, музеев и хранилищ, организации выставочных дворцов, охраны памятников старины, художественных обществ, наконец, материального положения людей, работающих на этом поприще, — не коснулось России, и мы видим, что Академия художеств, процветавшая при дворе Екатерины II, в действительности не имеет больше никакого отношения к императорскому двору, что театрам при их теперешней постановке, лишенной жизненности и не удовлетворяющей общественным запросам, грозит полная вероятность лишиться большей части правительственной субсидии, что смуты и бесправие Консерватории и полная инертность Русского музыкального общества не могут быть одобрены не только Государственной думой, но, конечно, и самим Министерством. . .».

«Между оперой и Консерваторией, — пишет далее Дягилев, — нет ни малейшей связи, так же как и между Консерваторией и драматическими курсами при Дирекции театров, Русское театральное общество — в постоянном антагонизме с императорскими театрами, Академия художеств не имеет никакого отношения к художественно-промышленным школам Министерства финансов, театр не может найти себе декораторов, тогда как в Академии художеств не имеется декоративного класса, памятники нашей старины бесследно гибнут из года в год, потому что надзор за ними вверен нескольким совершенно разъединенным учреждениям, действующим бесконтрольно и безответственно.

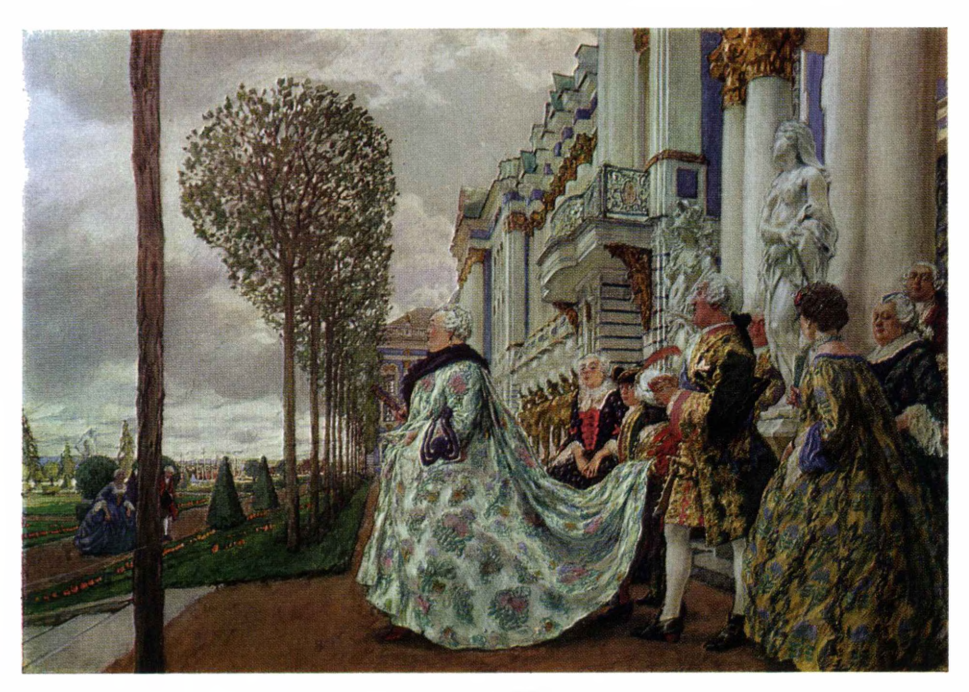
Ясно, что объединенность художественных учреждений в особое Ведомство по примеру Запада есть насущнейшая потребность русского искусства. Без этого условия невозможен ни дальнейший рост художественного творчества, ни сохранение народных сокровищ» [32].

Предвидя затруднительность проведения в жизнь этой капитальной художественной реформы, Дягилев здесь же предлагает второй вариант, менее сложный для осуществления — выделение по крайней мере двух

крупнейших учреждений — императорских театров и Академии художеств — из ведения министерства двора в особое ведомство или в ведение министерства народного просвещения. В качестве подготовительной меры Дягилев предлагает срочно командировать «компетентное в художественной области лицо» для ознакомления с постановкой соответствующих учреждений на Западе. Несомненно, что он имеет при этом в виду самого себя.

Содержание «записки» Дягилева и статей Бенуа о художественной реформе явственно свидетельствует об изменившемся отношении к Академии. Конечно, они мечтают изменить Академию в согласии со своими художественными идеалами, но сама идея подчинения художников государственной дисциплине не вызывает у них протеста. Можно усмотреть тесную связь этих практических предложений о создании единого центра художественной жизни, подчиненного государству, с проповедью антииндивидуализма, высказанной в статье Бенуа «Художественные ереси». Совершенно ясно, что Дягилев, предлагая свои проекты, отводил в их осуществлении центральную роль себе и своим друзьям по «Миру искусства», да и проекты эти, без сомнения, не были единоличным изобретением Дягилева, а выражали точку зрения всего «Мира искусства» на этом этапе. «Только что узнал, — пишет Бенуа в декабре 1905 года, — что меня прочат в вице-президенты Академии. — Разумеется, это было бы нелепицей, ибо у меня нет ни охоты, ни таланта властвовать. Но в будущей идеальной Академии, разумеется, и мне и всем нам все же должны принадлежать решающие голоса» [33]. Борьбой за «идеальную Академию» и за «Министерство искусств» будут проникнуты действия и высказывания Бенуа и других «мирискусников» в течение многих лет после первой русской революции. Но идея эта зародилась и нашла обоснование именно в 1905 году.

Наименее активную общественную роль в каком бы то ни было направлении играл в годы революции К. А. Сомов. Он оставался вполне пассивным созерцателем разворачивающихся событий. Но это не значит, что революция прошла мимо его сознания. Напротив, события вызывали у него живой интерес и наводили на размышления и выводы, не лишенные глубины и зоркости. Об этом свидетельствует переписка Сомова. Письма Сомова (правда, как всегда, немногочисленные) этого времени являются чуть ли не самыми интересными в его переписке за многие годы именно благодаря тому, что Сомов, хотя он и утверждал, что «весь мир вертится около моего «я», и мне, в сущности, нет дела до того, что выходит за пределы моего «я», и его узкости», судил отнюдь не с узкоэгоистической точки зрения, а в плане более широких представлений и о судьбе России и народа, и о развитии культуры в прошлом и настоящем, и о конкретных фактах современной художественной жизни — словом, «о времени и о себе». Сомов безоговорочно принимает революцию со всеми ее построениями, в отличие от Бенуа он не боится «крайностей»



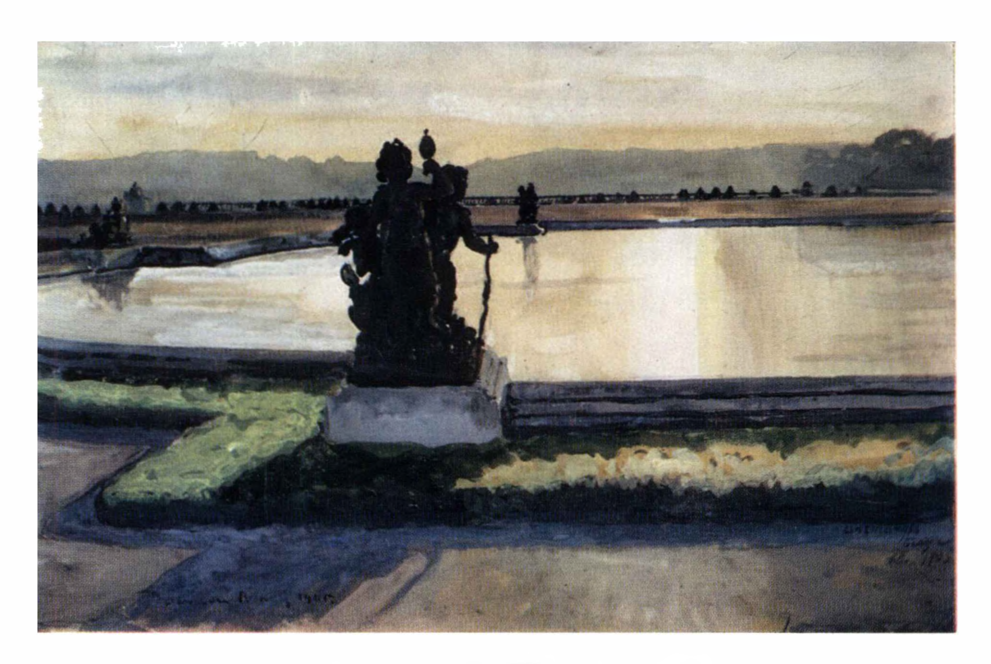
Е. Е. ЛАНСЕРЕ
Императрица Елисавета Петровна в Царском Селе
1905. Гуашь



А. Н. БЕНУА
Водный партер в Версале. Осень
1905. Гуашь, акв.

и с глубоким отвращением относится к куцым реформам и буржуазному оппортунизму. По поводу августовского манифеста о созыве Государственной думы (булыгинской) он пишет Бенуа: «Наша знаменитая конституция наглый и дерзкий обман, это ясно, в ней, кажется, нет даже крупицы зерна, из которого могло бы вырасти освобождение. Надо надеяться, что правители наши сами заблудятся в устроенных ими дебрях и сломят себе шеи» [34].

Своеобразное «кредо» Сомова заключается в его большом письме к Бенуа, написанном в декабре 1905 года, то есть в кульминационный момент революции. Обычно не любитель писать письма (исключение представляют лишь многочисленные письма к сестре — А. А. Сомовой-Михайловой, но не этого периода), Сомов, ощутивший грандиозность событий, изменил в этом случае своим привычкам и попытался сформулировать свое отношение к революции [35]. В этом письме Сомов полемизирует с воззрениями Бенуа на революцию и вопросы культуры, высказанными в письмах в Петербург к друзьям. Сомов верит в революцию как движущую силу прогресса, считает, что «даже от ненадолго отвоеванной свободы» навсегда остается «большой и осязаемый кусок свободы». Он верит в будущее России и русского народа. Сомов вступает в полемику с Бенуа и по поводу положения художника в прошлом и настоящем, в частности по издавна интересовавшему «мирискусников» вопросу о взаимоотношениях в прошлом государей и художников, аристократической верхушки и творцов культуры. Сомов решительно не согласен с точкой



А. Н. БЕНУА
Водный партер в Версале. Зимний вечер
1905. Акв., тушь

зрения Бенуа о том, что искусство процветало в старину благодаря покровительству «князей», просвещенных государей. Как пример противного он приводит судьбу любимейших «мирискусниками» Моцарта, которого, как известно, архиепископ Зальцбургский ставил на одну доску с придворными лакеями, беспрерывно унижая достоинство великого композитора, и романиста Гофмана, талант которого не нашел признания и поддержки у бесчисленных владетельных князей Германии начала XIX века — прототипов пронизанного гофмановской иронией образа покровителя искусств князя Иринея в «Житейских воззрениях Кота Мурра». Сомов не разделяет и опасений Бенуа по поводу гибели культуры в результате революции.

В своем письме Сомов рассказывает Бенуа о большом событии в деятельности «мирискуснической» группы — выходе первого номера сатирического журнала «Жупел». Здесь его оценка и вообще отношение к журналу во многом совпадает с мнением Бенуа. И Сомов и Бенуа по-настоящему не заинтересованы в журнале, им явно не хватает гражданского пафоса, чтобы увлечься сатирической графикой, и они смотрят на журнал эстетски-отстраненно. Их обоих раздражает, что «мирискуснический» журнал становится одним из многих сатирических «листков», а это, по их мнению, «пошло, банально» [36]. Правда, Сомов мечтает о «едких, страшных или полных значения» сатирических рисунках, но здесь же трезво замечает, что «быть страшными и грандиозными» не в силах «мирискусников».

Взгляды Сомова на совершающиеся в России события были, несомненно, прогрессивны, но самым причудливым образом эта прогрессивность взглядов, желание победы народу, отвращение к лживости буржуазных реформ, вера в будущее России никак не влияла на жизненную практику Сомова, о чем свидетельствует заключительная часть декабрьского письма к Бенуа. Он по-прежнему остается утонченным эстетом, «влюбленным в прошлое». В самый разгар революции он занят выполнением моделей «галантных сцен» для фарфора в духе XVIII века, вместе с кн. В. Н. Аргутинским-Долгоруковым с упоением роется в брик-а-браке антикварных магазинов, над чем сам иронизирует («несмотря на то, что мы сидим на вулкане, мы с Аргутинским с особенной страстью накапливаем раритеты. . .»).

В духовной жизни Сомова этих лет поражает двойственность. Будто его натуру разделяет на две половины глубокая трещина. Серьезность суждений и легкая ирония, умение честно и прямо смотреть правде в глаза и способность «прятать голову под крыло» жестоких истин, пристальный интерес к действительности и усталое равнодушие, способность к обобщению и разъедающий анализ собственной личности — все это парадоксально совмещается в Сомове. И вместе с тем чуется, что эта противоречивость натуры не только личное качество Сомова. В нем как типичном явлении отразилась двойственность значительной части русской интеллигенции тех лет, пропитанной тонкой культурой, невиданной эрудицией, исполненной интеллектуализма, но неспособной к решительной перестройке, анемичной и бессильной. Именно эта часть интеллигенции дала повод говорить об «александризме» русской культуры той эпохи.

В отличие от Сомова Добужинский и особенно Лансере не только приветствовали революцию, но и стремились к активной деятельности. Можно сказать, что среди «мирискусников» они в то время составляли левое крыло. Оба они вместе с художником З. Гржебиным были инициаторами издания журналов политической сатиры «Жупел» и «Адская почта». В борьбе с самодержавием левое крыло «мирискусников» сближается с Горьким, поместившим в «Жупеле» рассказ «Собака», а в «Адской почте» притчу «Мудрец».

«Вот теперь бы как бы был кстати «Жупел», — пишет Добужинский Бенуа 1 сентября 1905 года. — Только пока слишком много разговоров, а не дела, и разговоров, в общем, сводящихся к российскому «разъедающему анализу» и скептицизму — а это не на пользу делу!

Лучше было бы прямо приняться за работу — действительно, может быть, что-нибудь и вышло бы. Гржебин, о котором Вы, конечно, знаете со слов Сомова, — фанатик идеи журнала и единственно горящий человек, но он не Дягилев, а как бы тут был полезен такой организатор — с силой воли и практик! Потом мы все разлезлись после Вашего отъезда и Ваше присутствие здесь — вообще и в частности для этого дела — наверное совершенно иначе и лучше в тысячу раз все бы повело.



А. Н. БЕНУА
Оранжерея в Версале
1906. Гуашь

Писал ли Вам кто-нибудь о Горьком? Это идея того же Гржебина — пригласить Гор[ького], вначале показалась дикой (Сомов, Бенуа + Горький!). Но, по-видимому, из этого может получиться нечто и неожиданное. Конечно, важно имя, и именно такое — в нынешнее время. Но кроме того, Г[орький] при знакомстве оказался иным, чем предполагалось, и может быть даже склонным со временем подчиниться некоторому благотворному влиянию художников.

В нем нас удивило отсутствие высокомерия и интерес, с которым он говорил о художестве. Конечно, считая себя реалистом (?), он не любит искусства, обращающегося к давно прошедшему. Любит финляндцев и не любит Сомова. Но ценит так же, как и Бальмонта (что за параллель?). «У Сомова много щедрости» — недурно! Метафизику — органически не переваривает, и мистицизм. На эту тему завзятый идеалист Сюннерберг (мы его забрали с собой к Горькому) вел с ним давний «спор».

Но он очень верно понял задачу еженедельника — внепартийную и анархическую (в смысле широком), поэтому он советовал разделаться с партийным «С[ыном] Отеч[ества]» [37].



А. Н. БЕНУА
Бассейн Флоры в Версале

Разумеется, понимание здесь Добужинским позиции Горького отличается некоторой наивностью, но сам факт сближения с пролетарским писателем в борьбе за освобождение народа, против контрреволюционных сил говорит о политическом пробуждении недавних ревнителей «чистого искусства» под влиянием революционных событий.

Одновременно с организацией «Жупела» Добужинский подготовляет статью «Голос художников»[38]. После преамбулы о том, что «в начале великого обновления страны необходимо высказаться и художникам», которые должны участвовать в «строительстве новой жизни», Добужинский ставит вопросы, особенно волновавшие «мирискусников». Высказывая «боязнь, что красота будет забыта в великой волне неотложных утилитарных задач», Добужинский и его друзья говорят о том, что настала пора выяснить, «куда направить усилия, чтобы красота и искусство слились с жизнью».

«В длинном ряду необходимых первых мер, — утверждается дальше в «Голосе художников», — конечно, раньше всего должна быть совершенно реформирована Академия художеств. Она должна стать объединяющим центром, собранием действительно любящих искусство лиц, свежих и образованных людей. Заботы Академии (до сих пор лишь на бумаге) должны направиться на повсеместное насаждение художественного обра-



А. Н. БЕНУА
Пирамида в Версале. Май
1906. Гуашь, акв.

зования, совершенно отсутствующего в России, на улучшение и расширение художественно-технического обучения и на охрану памятников старины, так варварски уничтожаемых и искажаемых повсюду» [39]. «Мирискусники» требуют также реформы музеев. В заключение ставится вопрос о художественном воспитании народа: «. . . только путем долгих объединенных усилий и труда многих лет можно создать интерес к искусству, развить всеобщую потребность к красоте и установить связь и взаимное понимание между художниками и уж не «обществом» — а народом. К этому должны быть направлены наши стремления» [40].

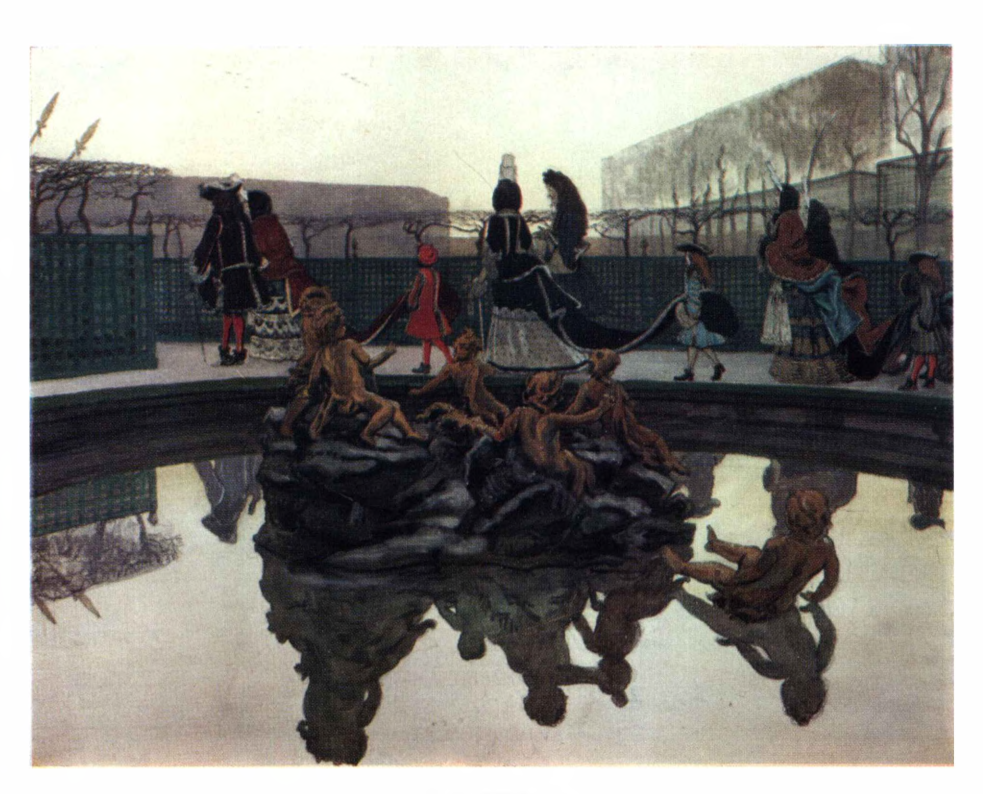
«Голос художников» был поддержан Философовым [41], развившим ряд заключенных в нем положений, в частности подчеркнувшим призыв к объединению, и вызвал резко неприязненные статьи В. В. Стасова («Лжехудожество и лжехудожники» [42]) и Ильи Гинцбурга («Голос художников» [43]).

Интересно при этом отметить, что близкий к передвижникам Гинцбург, выступая против призыва и Добужинского и его друзей сделать реформированную Академию объединяющим центром (по его мнению, «Академия не должна быть объединяющим центром, как таковую ее надо уничтожить»), выдвигает в качестве аргумента то положение, что «художник по свойству своему индивидуален, а все искусство анар-

хично»[44]. «Мирискусники» и последователь Стасова здесь как бы поменялись ролями, каждый говорит противоположное тому, что утверждал несколько лет назад. Боровшиеся против Академии и за индивидуализм в искусстве «мирискусники» считают необходимым объединиться в лоне будущей реформированной Академии, а сторонник «направленства» выступает как будто за индивидуализм.

Наиболее передовые взгляды в эпоху революции 1905 года из главных деятелей «Мира искусства» были у Лансере. В отличие от других он и ранее интересовался современными общественно-политическими идеями и сочувствовал социализму (вспомним его утверждение в 1902 г. — «я социалист»). В революцию он ходит на митинги, внимательно слушает ораторов, в том числе и социал-демократов. У него вырабатывается острое чувство социальной справедливости. Его нимало не убеждает неустанная проповедь Бенуа, что художнику не следует «мешаться в политику». В ответ на уговоры Бенуа он излагает свои взгляды: «Я не понимаю твой страх перед социализмом. Раньше всего оно неизбежно. Потом оно несокрушимо в силу своего требования справедливости. Уже мечту о лучшем будущем у рабочего из его души не вырвешь. И в то же время сила его будет все время увеличиваться. Конечно, я не верю в близость социалистической республики, но и не вижу, почему она должна быть «тоскливейшей», почему мы должны ненавидеть царство демократии?[45] Ведь уж и теперь искусство живо не аристократией, не миллионерами; правда, они кое-что покупают, но в общем это так случайно, так ничтожно, что разве возможно это противопоставить чувству возмущающей душу несправедливости. А эпоха дворцов, садов и вообще царской пышности и великолепия, конечно, уже и теперь прошла безвозвратно. Наоборот, вся молодость, вся жизнеспособность, все надежды, весь энтузиазм на стороне левых. И если социалистические книжки пишут люди, не интересующиеся искусством, то отсюда еще не следует, что и сама жизнь станет столь же теоретична и однообразна. И поэтому, то есть для того, чтобы искусство в будущем заняло должное место, нужно теперь протянуть руку людям будущего и вместе строить»[46].

Лансере стремится содействовать своим творчеством делу революции. Поэтому, как пишет советский исследователь, он был «ревностным сторонником» сатирического журнала и «придавал большое значение участию в нем Горького»[47]. «В этот «Понедельник» (одно из предполагаемых названий будущего «Жупела». — *Н. Л.*) я верю, — пишет Лансере Бенуа 1 июля 1905 года, — [. . .] я уверен, что он мог бы сыграть громадную роль не только чисто политическую — но стать главным образом мостом, связью между художниками — публикой — литературой... Я знаю, у тебя глубокая антипатия к Горькому. И я не знаю, надолго ли мы сможем идти с ним заодно — но мне кажется, что это соединение нужно испытать и испытать с открытым сердцем — потому что из этого может выйти очень значительное явление [. . .]»[48].



А. Н. БЕНУА
Прогулка короля
1906. Гуашь, акв., бронза, серебро



А. Н. БЕНУА
Король
1906. Гуашь

Естественно, что при таком отношении к делу Лансере становится одним из самых активных участников «Жупела», а после его запрещения берет на себя роль издателя «Адской почты».

Но дело даже не в количественном участии в революционно-сатирических журналах. Лансере был единственным «мирискусником», для которого работа в сатирической графике сыграла существенную, можно сказать, этапную роль в творческой эволюции. Найденные в этой работе изобразительные средства, графические приемы, даже круг тем и образов органически войдут в его искусство, и этому несомненно способствовало то, что Лансере в силу своих взглядов гораздо глубже и серьезнее переживал разрабатываемые им темы. Для Лансере работа в сатирических журналах отнюдь не была творческим эпизодом.

* * *

Как мы видели, амплитуда колебаний в среде «мирискусников» в пору революции очень велика. От Бенуа, выжидавшего в Версале, чем кончится революция, до Лансере, которого другие «мирискусники» считали «революционером», дистанция немалого размера. Разделение, происшедшее среди «мирискусников» в первую революцию, имело далеко не случайный характер. Оно даст о себе знать, когда произойдет «последний, решающий бой» и Бенуа и Сомов окажутся за границей, а Лансере отдаст свое творчество победившему народу.

И все же круг «мирискусников» в эту пору не распался. Резонно задать вопрос, что же при всех противоречиях скрепляло во многом уже чуждых по воззрениям людей. Надо думать, то же, что их в свое время объединяло, то, что они называли «любовью к красоте». Недаром «мирискусники» подняли «голос художников», призывая «развить всеобщую потребность к красоте». Глубокая озабоченность судьбой культуры, чувство ответственности за нее никогда не покидает «мирискусников». Как говорил Добужинский, «время критическое и при начале общей переоценки важно не позволить похерить эстетику и самим художникам «оправдаться» [49]. Сохранение культурных ценностей, беззаветная любовь к «прекрасному», неустанная пропаганда искусства объединяют «мирискусников». И знаменательно, что в конце революционного периода они вновь объединяются в типичном для «мирискусников» деле — организации великолепной выставки, демонстрирующей достижения русской культуры в столице мирового искусства — Париже и имевшей триумфальный успех.

Обычно устройство этой выставки принято считать единоличным делом Дягилева [50]. Видимо, это не совсем так. Энергия Дягилева и его блестящий организаторский талант были необходимы для реализации этой идеи, но возникла она, видимо, значительно раньше, чем он включился в это дело. Еще в январе 1906 года Бенуа писал Евгению Лансере: «Чем больше я знакомлюсь с иностранным искусством, тем более убеждаюсь,

что мы все далеко не последние. Следовательно, теоретически вполне возможно процветание. Но как это осуществить? Кто нас будет рекламировать, устраивать, кто этот новый, уже не российский, а всемирный Дягилев? Здесь стала было налаживаться русская выставка. Я очень горячо отнесся к затее». Далее Бенуа говорит о затруднениях материального порядка. «Весь вопрос в том, рискнет ли кто 3000 или 5000 рублей, которые почти наверное окупятся. Я бы со Степаном (Яремичем. — *Н. Л.*) взялся за устройство ее здесь, если только капиталы будут обеспечены. Созови совет из Кости, Добужа, Бакста, Серова, если они в Питере, Сережи, но возьми с них клятву, чтобы они хранили это в тайне, дабы сей-



А. Н. БЕНУА
Перекресток философов
1905. Литография, акв.

час же мысль не пошла волочиться по стогнам...» [51]. Самую большую сложность представляло изыскание средств для организации выставки. Бенуа пытался привлечь сначала кн. Щербатова, затем Н. Рябушинского, но 19 апреля 1906 года с грустью сообщает Лансере, что в Париже был Рябушинский и отказался субсидировать выставку: «Выставка не состоится («больно трудное время»)» [52]. Однако события развивались как в романе. Одновременно с тем, как письмо Бенуа с этим известием шло в Петербург, ему навстречу летело «наполеоновское» письмо Дягилева от 20 апреля со штампом «Пера-палас» в Константинополе: «Дорогой Шура. Да не удивит тебя сей заголовок. Ты, пожалуй, уже откуда-нибудь знаешь, что я завтра отплываю отсюда в Афины, но думал не миновать и Парижа через месяц (приблизительно). Что ты думаешь, если теперь возбудить вопрос об устройстве русского отдела в нынешнем Salon d'automne. В Петербурге на это согласны, я тоже готов взяться за дело. Не можешь ли закинуть удочки. Французы будут дураки, если не согласятся. Я берусь показать им настоящую Россию» [53]. Через месяц Дягилев уже в Париже, о чем свидетельствует письмо Бенуа от 27 мая

1906 года: «Здесь [...] Сережа [...] Бодр, весел, полон проектов. Я его гидирую по здешним властям (j'ai pris trés à coeur эту выставку)» [54]. Работа закипела, и осенью тщательно оформленная «мирискусниками» выставка открылась в тринадцати залах «Гран-Пале», составляя вполне независимую часть «Осеннего салона». Каталог был составлен Бенуа [55].

«Цель выставки, — говорит краткое вступление к каталогу, — не состоит в том, чтобы полно и методически представить все русское искусство в различные эпохи его развития. Выполнение подобной задачи представило бы непреодолимые трудности и сомнительную пользу. Много имен, прежде славных, потеряли в настоящее время свою славу, — одни временно, другие навсегда. Немало художников, которым современники их придавали преувеличенное значение, представляются теперь лишенными всякой ценности, не произведя никакого влияния на современное искусство. Вот чем объясняется преднамеренное отсутствие произведений нескольких художников, слишком долго считавшихся на Западе единственными представителями художественной России и слишком долго искажавших в глазах Европы настоящий характер и действительное значение русского искусства».

«Настоящая выставка, — говорилось далее в предисловии, — представляет собою обзор нашего искусства, видимого современным глазом». «Глаз этот можно упрекнуть в некоторых и неизбежных предубеждениях,— комментировал слова предисловия современник,— но глаз этот — глаз художника, живописца. Можно вполне сказать, что выставка эта — первый шаг к знакомству Европы с нашей живописью, к сближению нашего искусства с западным, — нельзя же серьезно говорить о тех ничтожных художественных отделах при всемирных выставках, которые устраивали бездарные и незначащие люди, состоящие при наших beaux-art'ax» [56].

Всего было выставлено более семисот произведений — от древнерусских икон до новейшей живописи. На выставке было показано тридцать пять икон из собрания Н. П. Лихачева — новгородского, московского и строгановского письма, широко представлено творчество портретистов, пейзажистов и скульпторов XVIII века (самое почетное место занимали произведения Левицкого), экспонировались лучшие полотна Кипренского, Брюллова, Венецианова и их современников. Из художников второй половины XIX века на выставке были представлены Ге, Крамской, Репин, Левитан. Совсем не были Суриков, Нестеров и Александр Иванов, работы которых Дягилеву, несмотря на все старания, не удалось извлечь из хранящих их собраний. Большой раздел выставки составляли современные художники — Врубель, которому был предоставлен отдельный зал, Серов, Коровин, Малявин, Головин, Бенуа, Сомов, Бакст, Лансере, Добужинский, Грабарь, Остроумова-Лебедева, Рерих, Борисов-Мусатов, П. Кузнецов, Ларионов и другие. Особое внимание было уделено устроителями оформлению выставки. «Внешний вид выставки, ее декоративное убранство,— по отзыву современника, впоследствии известного театраль-

ного художника А. Шервашидзе, — уютность комнат, скромная роскошь первых трех комнат, обитых местами мерцающей парчой, изящный зеленый боскет с великолепнейшим бюстом Павла посредине, с зеленью и цветами на вышках и кое-где внизу, поразивший французов, — прекрасен. Прочие комнаты были обиты набойками, с легким фризом из тонких дощечек, подкрашенных в тоне. Боскет и фризы сделаны по рисункам и плану Бакста, поистине одного из самых тонких и талантливых декораторов нашего времени, имевшего, конечно, заслуженный успех» [57].

Выставка, по замечанию Грабаря, была «огромным международным событием». Она пользовалась чрезвычайным успехом. Во французской прессе появились восторженные отзывы [58]. Семь художников были избраны членами «Осеннего салона» с правом выставлять свои работы вне жюри. После Парижа выставка была показана в Берлине, затем в Венеции, но уже с исключением всей ретроспективной части.

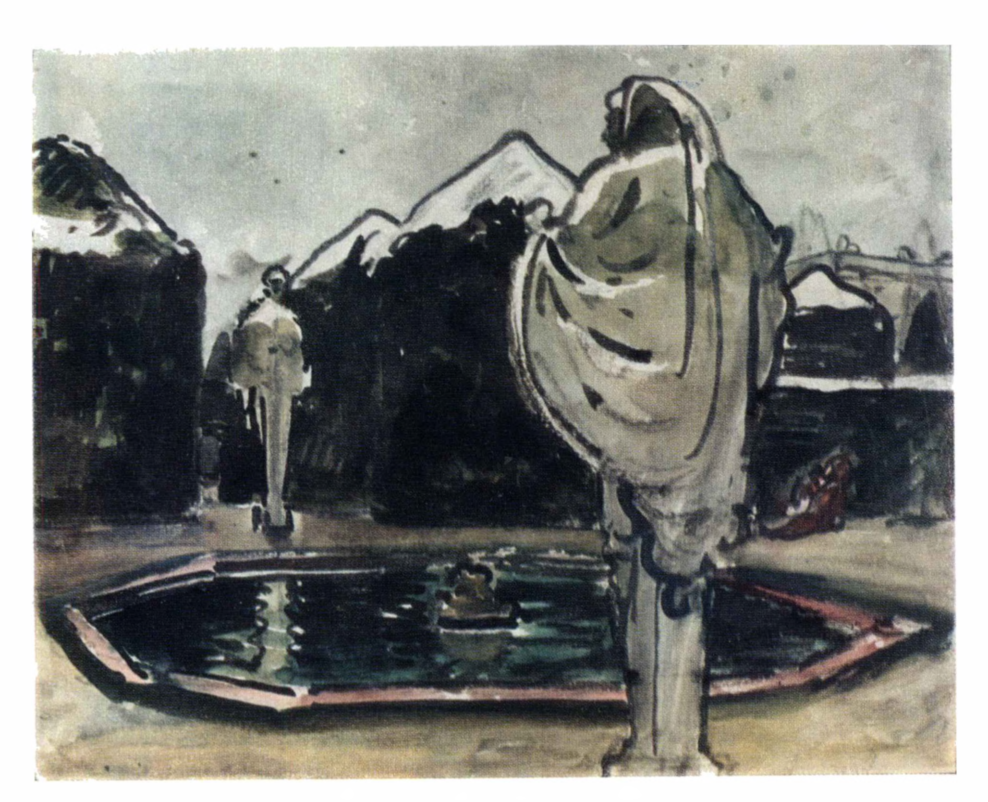
В Париже в честь французских художников Дягилев устроил концерт русской музыки в Елисейском дворце, послуживший в какой-то мере началом «Русских сезонов». В 1907 году в Париже были даны пять концертов русской музыки от Глинки до Скрябина, в следующие годы Дягилев привезет «Бориса Годунова» с Шаляпиным, а с 1909 года начнутся сезоны «Русского балета». Деятели «Мира искусства» выходят на мировую арену.

Выставка 1906 года была концом и началом. Концом блестящей выставочной деятельности под руководством Дягилева и началом нового этапа в работе всей группы «мирискусников» за рубежом в области театра, которая развернется непосредственно после первой русской революции.

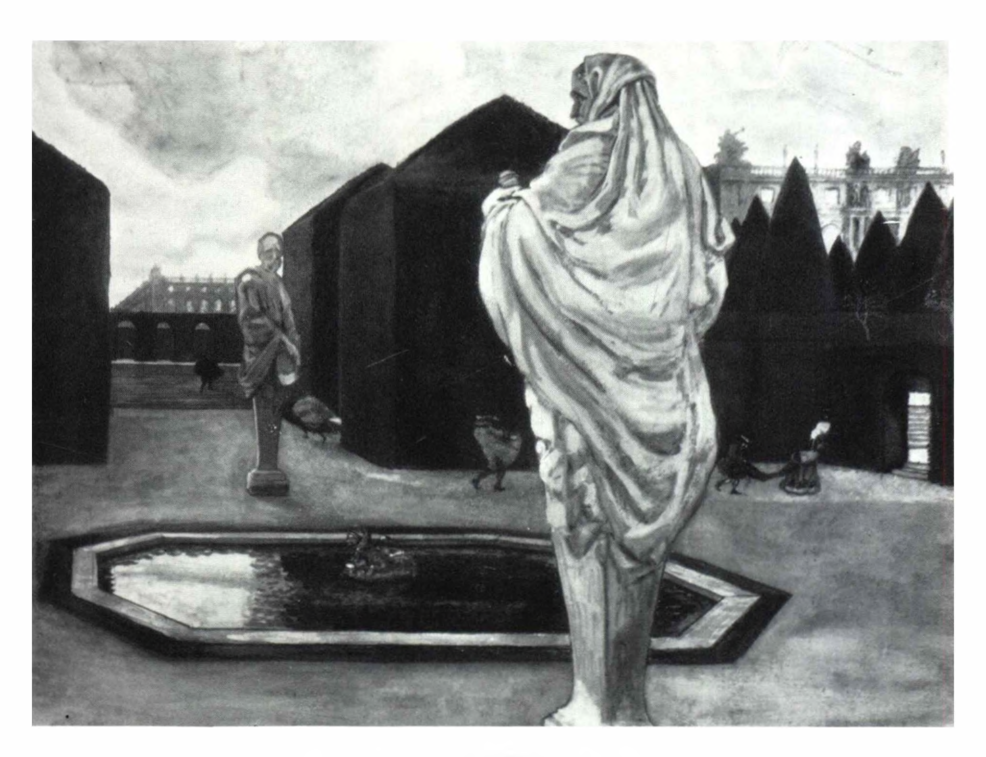
* * *

Чрезвычайно плодотворным временем для «мирискусников» были 1905—1907 годы. Эти годы стали не только порой перелома в их художественных взглядах и творчестве, не только годами вышеописанных размышлений «о времени и о себе» и творческих исканий, но и порой безусловных достижений. Именно в эти годы почти все они создают работы, принадлежащие к самому значительному из всего, что каждому из них удалось создать на протяжении целой творческой жизни.

Центральное место в творчестве остававшихся на родине в годы первой русской революции художников «Мира искусства» занимает, несомненно, их работа в революционных сатирических журналах. Как указывал Сомов, этим «увлечены очень Серов, Нурок, Бакст, Добужинский». Он не упоминает здесь, видимо случайно, Евгения Лансере, который, как известно, был не только «увлечен» работой в области политической сатиры, но после запрещения «Жупела» выступил в качестве издателя «Адской почты». Эти два журнала и по составу участников-художников и по характеру графики, несомненно, выделялись на фоне многочисленных сатирических журналов, порожденных революцией 1905 года. Весь



А. Н. БЕНУА
Фантазия на версальскую тему
Гуашь



А. Н. БЕНУА
Фантазия на версальскую тему
1906. Гуашь

их облик носил отпечаток графического мастерства «Мира искусства» и вместе с тем там вполне сохраняется художественная индивидуальность каждого участника. История журналов хорошо изучена советскими исследователями. Как известно, она была кратковременной. Вышло в свет всего по три номера «Жупела» (1905, № 1 и 2, 1906, № 3) и «Адской почты» (1906, № 1—3), причем их преемственность очевидна. Формат, шрифт, характер оформления журналов тождественны. Первый номер «Жупела» вышел с не совсем удачной обложкой молодого Б. Анисфельда (впоследствии приобретшего известность в области театральной декорации) — «1905 год». Рисунок Анисфельда исполнен слишком общей и не совсем ясной символики — пузырчатые чудовища сторожат скорченные в судорогах тела жертв. В профессиональном отношении он не принадлежит к лучшим образцам графики журнала, недаром Бенуа в одном из писем Лансере по поводу «Жупела» лаконично выразился: «Анисфельд хлам». Зато среди полосных рисунков первого номера были такие яркие и меткие образцы сатирической графики, как приобретший особую известность лист Серова «Солдатушки, бравы ребятушки! Где же ваша слава?», «Октябрьская идиллия» М. Добужинского и менее, разумеется, значительный в профессиональном отношении, но политически острый и изобретательный «Орел-оборотень» З. Гржебина.

Пастель Серова — может быть, лучший по выразительности лист во всей политической и сатирической графике первой русской революции. Высокое мастерство композиции, оригинальность и острота художественного вИдения поднимают ее над работами иных художников. Сознательная фрагментарность, подчеркнутая выразительность силуэтов придают пастели Серова крайнюю динамичность, позволяющую физически ощущать бешеный скок лошадей с казаками, выхватывающими шашки, чтобы врезаться в молчаливо стоящую в глубине темную толпу. Предельный лаконизм композиции — ничего лишнего — позволяет схватить ситуацию с первого взгляда. В отличие от туманной аллегории Анисфельда на обложке лист Серова не требует разглядывания бесформенных и запутанных пятен и линий, при всей виртуозности рисунка он четок и понятен по смыслу, что и требуется для «летучих листов» сатирического журнала.

Иное, «камерное» толкование дает той же теме разгона демонстрации Добужинский в своем листе «Октябрьская идиллия». Если Серов почти плакатно-выразительным языком передал момент перед началом расправы войск над безоружной толпой, то Добужинский представил пустынную улицу после происшедшего побоища. По графическому языку и характерным мотивам этот лист стоит целиком в русле творчества Добужинского. Мы видим угол ампирного здания, булыжную мостовую, на которой валяются раскинувшая руки кукла, калоша и очки. Угол дома и тротуар залиты кровью демонстрантов. Как во многих своих станковых произведениях, Добужинский и здесь заставляет говорить вместо людей дома и неодушевленные предметы.

Значительным по изобразительному материалу был и второй номер «Жупела». Правда, обложка И. Я. Билибина «Царь Додон» не принадлежит к наиболее политически острым рисункам «Жупела». Довольно расплывчатый политический намек в ироническом изображении тупого царя из пушкинской сказки заслоняется изысканной вязью орнаментов в изображении палат и боярских костюмов, плоскостным узорочьем, неповторимым мастером которого был Билибин в своих иллюстрациях к русским сказкам. Зато рисунок Билибина, в отличие от бесформенных пятен на обложке первого номера, хорошо «держит» плоскость листа, является по-настоящему книжной графикой.

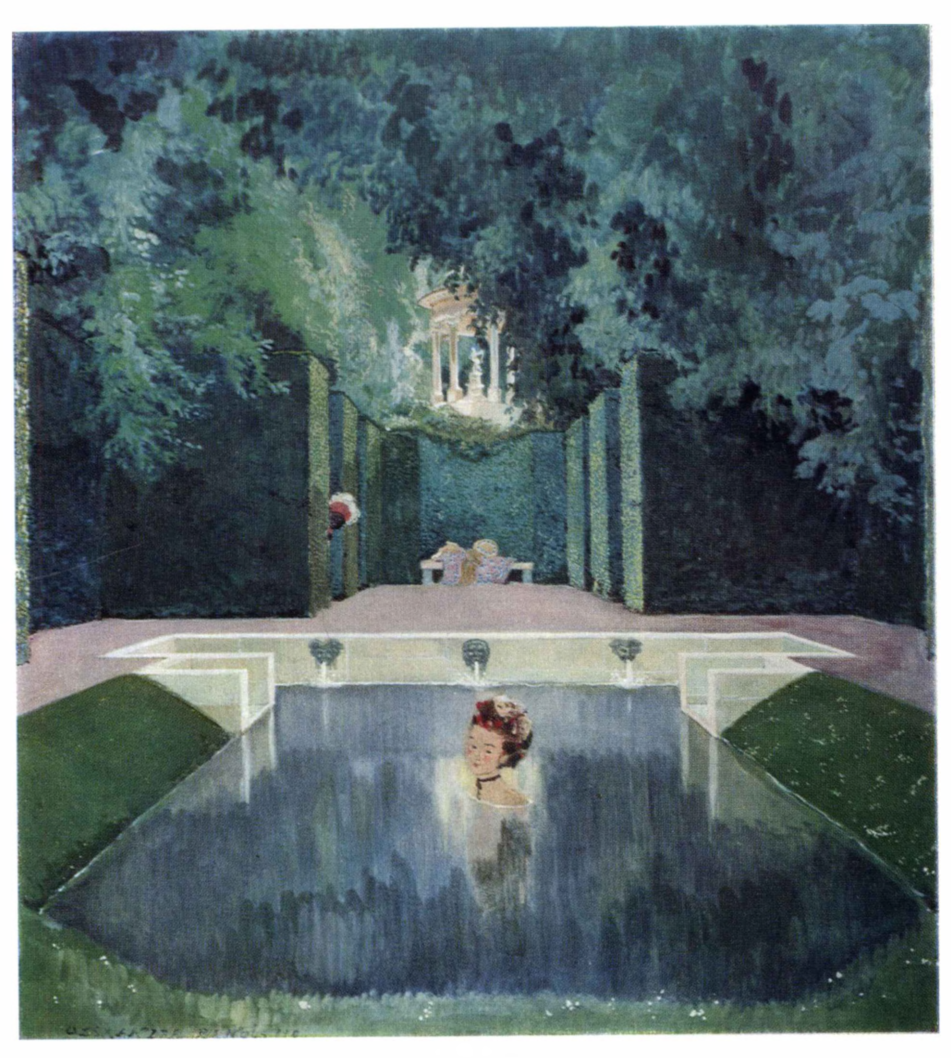
Полосные рисунки внутри второго номера составляют трилогию, аллегорически повествующую о подавлении Декабрьского восстания в Москве. Трилогия состоит из «Вступления» Кустодиева, «Боя» Лансере и «Умиротворения» Добужинского. Рисунок Кустодиева представляет сцену баррикадных боев на улицах Москвы, но над баррикадой с красным флагом, над домами и колокольнями уже навис шагнувший вперед громадный скелет с оскаленными зубами и окровавленными руками — олицетворение смерти. Художник соединяет здесь вполне реально трактованную сцену на улицах Москвы в трагические дни декабря 1905 года с подчеркнуто экспрессивным символом гибели.

С рисунком «Бой» впервые выступил в «Жупеле» Лансере. Изображение охваченного пламенем города он соединил с данными в нижней части композиции карикатурными фигурками царя, священника и генералов, суетящихся вокруг окутанного дымом трона.

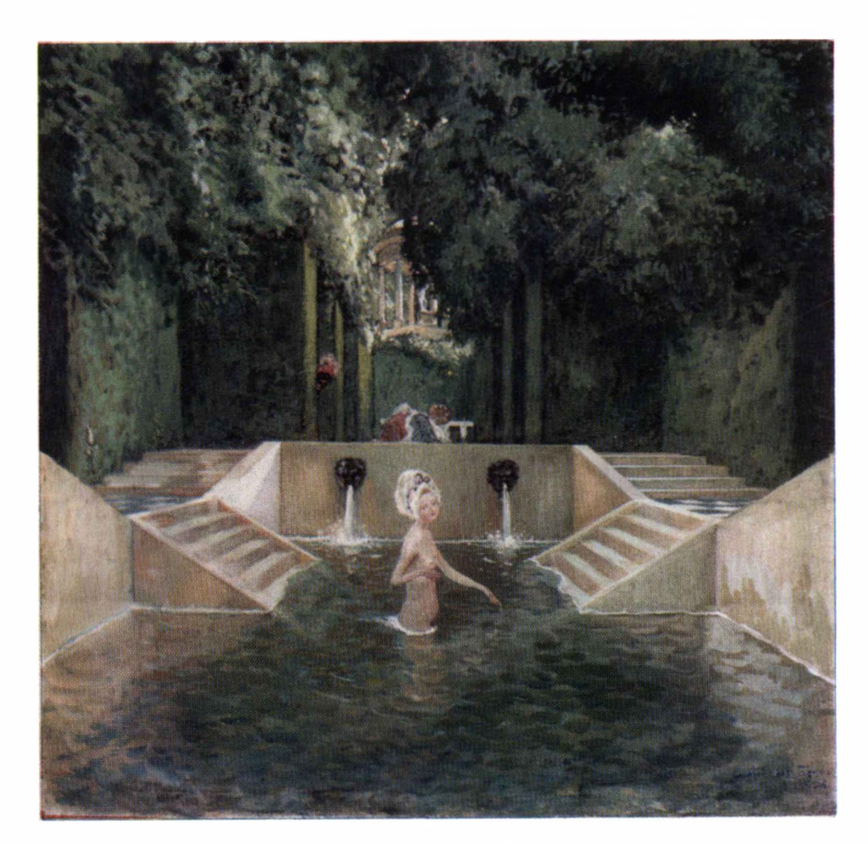
Наиболее впечатляющей из всех трех частей триптиха был, пожалуй, рисунок Добужинского — «Умиротворение», где художник, опять-таки без единой человеческой фигуры, дал образ города, потопленного в крови. Но если сравнить «Умиротворение» Добужинского с «Октябрьской идиллией» в предыдущем номере, становится очевидным принципиальное различие в подходе к теме. Там — частный эпизод в ходе революционных событий, конкретные детали, здесь — попытка символического обобщения, предчувствие трагического исхода революции. Добужинского справедливо упрекали, что он эстетизировал изображение Кремля, плавающего в крови. Бенуа, получив в Париже этот номер «Жупела», сразу же отметил: «Добужинский старателен, но ему не дается символизм». Он был прав. Большого трагического символа у Добужинского не получилось, но само осмысление поражения восстания в Москве в символическом плане отвечает мироощущению определенной части русской интеллигенции в преддверии мрачной реакции.

Второй номер «Жупела» завершается политической карикатурой на бывшего премьер-министра С. Ю. Витте — «Отставка. И с левой и с правой». Этим изображением Б. М. Кустодиев как бы начинает серию сатирических портретов царских сановников, продолженную им в дальнейшем в «Адской почте». Огромный опыт Кустодиева-портретиста, помогавшего Репину в работе над «Заседанием Государственного совета», своеобразно преломился в его политических карикатурах. Фигура Витте в широком придворном шитом золотом мундире со звездой, его маленькая в сравнении с туловищем голова даны обобщенными формами. Весь смысл карикатуры заключается в двух флагах, которые Витте держит в руках — трехцветном в правой и красном в левой. Рисунок Кустодиева едко обличает политическую беспринципность одного из сравнительно еще крупных деятелей царского режима, лавирование Витте в годы революции между самодержавием и либеральной оппозицией.

Третий номер «Жупела», вышедший уже в начале 1906 года, открывался обложкой Добужинского — «1905. 1906». Графическая стилистика художника близка здесь к темам и образам модерна. Старый, 1905 год представлен в образе сидящей в кресле тощей старухи, у которой при последнем ударе двенадцатого часа (часы видны на стене над креслами) внезапно спадают маска и парик и обнажаются голый череп и пустые глазницы смерти. Внизу перед страшной старухой стоит спиной к зрителю крошечная девочка с косичками, символизирующая новый, 1906 год. Несмотря на страшный символ смерти, рисунок Добужинского носит в известной мере характер виньетки. Этому способствует сама графическая система — контрасты черного (проемы окон справа и слева, черное



А. Н. БЕНУА
Купальня маркизы
1906. Гуашь



А. Н. БЕНУА
Купальня маркизы
1906. Гуашь

кресло) и белого, тщательный мелкий узор цветочных обоев на стене, пеньюара смерти в мелкую косую клеточку, завивающихся локонов парика. Даже пламя свечи на окне трактовано как орнаментальный узор. Еще раз вспомнишь слова Бенуа, что Добужинскому «не дается символизм». Образный язык «виньеточной графики» художника не соответствует огромности событий, которую долженствовала отразить символика этой обложки Добужинского.

Из полосных изображений третьего номера «Жупела» следует выделить рисунок Д. Н. Кардовского «Ну, тащися, Сивка!» и знаменитого «Осла» И. Я. Билибина, который и послужил главным предлогом для запрещения журнала. Рисунки контрастны по своей образно-графической системе. Если Кардовский сатирический рисунок трактует почти как бытовую сцену, где крестьяне пашут под надзором казаков с нагайками, и усиливает обличительное звучание лишь незначительными преувеличениями, то «Осел в 1/20 натуральной величины» Билибина — типичная аллегория, выразительность которой достигается сопоставлением изображения вполне натурального осла и пышного геральдического обрамления

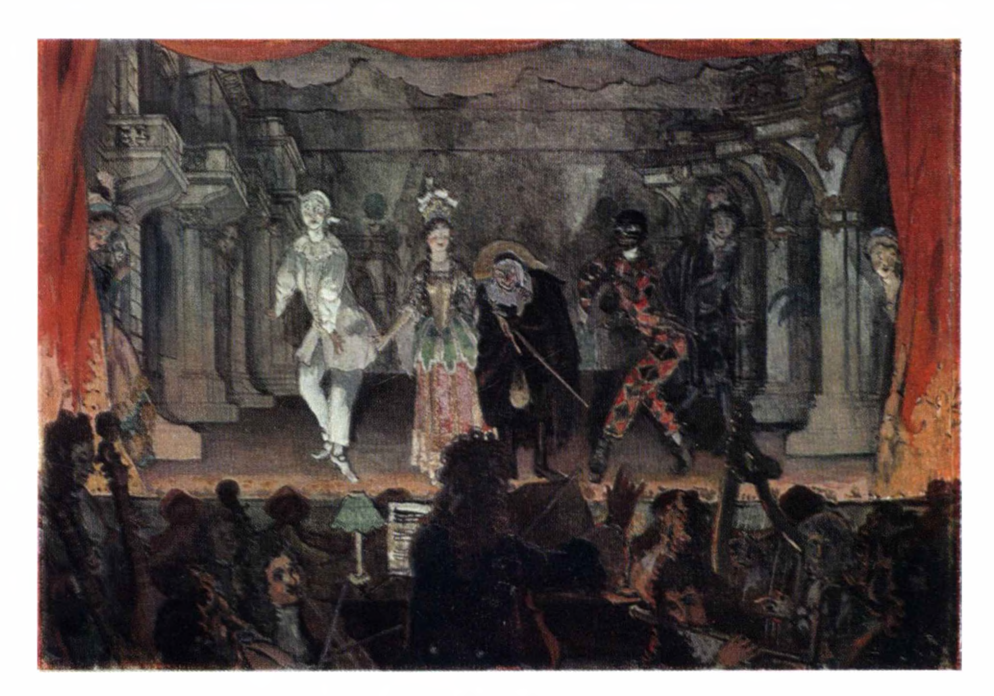


А. Н. БЕНУА
Китайский павильон. Ревнивец
1906. Гуашь

с тяжелыми драпировками, грифонами, рыцарской арматурой, картушами и т. д. Благодаря этому «Осел» воспринимался как прозрачный намек на царя. Появление этого рисунка вызвало ярость в «высших сферах». Билибин и издатель журнала были арестованы, «Жупел» прекратил свое существование.

Однако немедленно после закрытия журнал возродился под названием «Адская почта» (редактор П. Н. Троянский, издатель Е. Е. Лансере). В этом издании с особенной силой развернулось сатирическое дарование Лансере и Кустодиева. Их выразительные политические карикатуры безусловно превосходят своей разящей обличительной силой стилизованные рисунки Д. Стеллецкого, В. Чемберса и М. Добужинского, также участвовавших в «Адской почте».

Первый номер «Адской почты» был посвящен «отклику» на манифест 17 октября и подавление Декабрьского восстания «на небесах» (рисунок Стеллецкого) и «на земле» (рисунок Лансере). В рисунках для «Адской почты» Лансере полностью отрешается от «мирискуснической» стилистической изысканности и ищет новых приемов выразительности, соответст-



А. Н. БЕНУА
Итальянская комедия. Любовная записка
1906. Гуашь, акв.

вующих политической направленности его графики. В рисунке «Радость на земле основных законов ради» он с близкого расстояния, «в лоб» изображает тесно заполняющую лист торжествующую манифестацию черносотенцев с флагами и царскими портретами. Пьяные, тупые хари, разинутые, осклабленные рты, огромные кулачищи дают яркую картину звериной толпы «охотнорядцев» — тех, которые избивали демократически настроенное студенчество и устраивали погромы.

Рисунок Лансере «Рады стараться, Ваше превосходительство» в следующем, втором номере «Адской почты» как бы развивает тему рисунка «Радость на земле основных законов ради». В нем черносотенцы изображены «приступившими к делу». Звероподобная толпа погромщиков на переднем плане топорами и ломами крушит скарб жертв, в то время как стоящий спиной городовой на заднем плане отдает честь сидящему в коляске «его превосходительству».

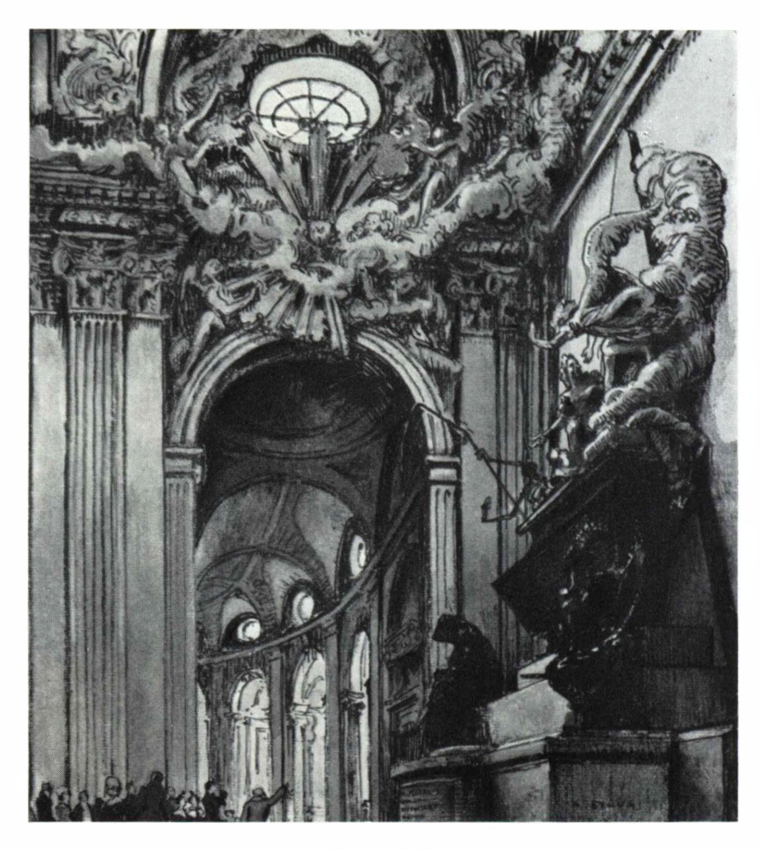
Бесспорно, лучшим листом Лансере в «Адской почте» стала «Тризна» в том же втором номере. Художник преодолевает здесь некоторую аморфность рисунка и композиции листов «Радость на земле. . .» и «Рады стараться, Ваше превосходительство». Художник воплощает торжество душителей революции в образах генералов, сидящих за уставленным яствами столом и стоящих позади них солдат-песенников. В листе сочетается подчеркнутая конкретность деталей и обстановки с большой типизацией образов торжествующей реакции. Последний вышедший в свет но-



А. Н. БЕНУА
Итальянская комедия
1906

мер «Адской почты» целиком посвящен «Олимпу» самодержавия. В нем помещены сатирические портреты графа Игнатьева, Дубасова, Дурново, Столыпина и Трепова, нарисованные З. Гржебиным. Особенно удачны листы Кустодиева. Так же как изображение Витте для «Жупела», они отличаются портретным сходством, причем все характерные черты моделей гротескно преувеличены — заплывшее жиром лицо Игнатьева напоминает раздувшийся шар, Победоносцев с его лысым черепом и очками, за которыми не видно глаз, похож на жуткий скелет в шитом золотом мундире.

Графика «Жупела» и «Адской почты» разнообразна. Почти плакатная острота и лаконизм серовской пастели соседствуют здесь с полным бытовых подробностей рисунком Кардовского, близкая к модерну символика Добужинского и (в менее доброкачественном варианте) Анисфельда соседствует с типизированными образами врагов революции Лансере, блестящие сатирические портреты царских сановников Кустодиева с аллегорическим «Ослом» Билибина. В целом, за редкими исключениями, графика связанных с «Миром искусства» журналов на фоне остальных сатирических изданий первой русской революции отличается высоким художественным уровнем, значительными находками в решении избранного жанра, повлиявшими на дальнейшее развитие русских сатирических журналов, в особенности начавшего издаваться в 1908 году «Сатирикона».



А. Н. БЕНУА
Сто лет спустя (из цикла «Смерть»)
Акв., белила, тушь, кисть, перо

Помимо общей работы в сатирических журналах все «мирискусники» много работают и в других жанрах.

Изменения в искусстве Е. Лансере, столь ярко проявившиеся в сатирической графике, коснулись и других жанров его творчества. Еще в начале 1900-х годов Бенуа задумал издание книги «Царское Село в царствование императрицы Елисаветы Петровны» (роскошно изданная книга вышла только в 1910 г.). Одним из основных иллюстраторов книги должен был стать Лансере, высоко ценимый Бенуа как книжный график. В 1904 году Лансере пишет для этого издания акварелью с гуашью эскиз «Императрица Елисавета Петровна в Царском Селе» (Русский музей). Трактовка этого листа еще вполне характерна для «мирискусников», любивших изображать церемонии торжественных «выходов», «представлений» и «прогулок». Шествие разворачивается параллельно плоскости листа на фоне Царскосельского парка, каким он был в середине XVIII столетия, с великолепным Большим дворцом Растрелли, в окраске которого сочетаются лазурь стен и золото скульптурных украшений, с фигурными кустарниками и южной зеленью молодых, недавно посаженных деревьев.

Лица главных персонажей едва намечены. Художника более всего занимает общая декоративная живописность зрелища, гармония цветовых пятен и силуэтов. В декоративной разработке темы значительное место занимают фигуры арапчонка-шлейфоносца в тюрбане и пестром узорчатом одеянии, двух маленьких пажей в треуголках и кафтанчиках с топорщащимися полами, придворных дам в пышных робронах.

Отталкиваясь от этого эскиза, Лансере пишет в 1905 году гуашью уже довольно большую картину с тем же названием (Третьяковская галерея), но трактовка темы коренным образом изменилась. Лансере отказывается от целого ряда прельщавших его прежде своей декоративностью подробностей. Не играют теперь заметной роли ранее находившиеся в центре листа экзотический арапчонок и пажи, нет выстроенных вдоль листа придворных дам в узорных робронах. Зато внимательнее написаны лица главных персонажей, изображенных без всякого пиетета. Лансере вполне реалистически изображает тучную, стареющую Елизавету Петровну, ее грубоватых, лишенных изящества придворных. За истекший год заметно сменились акценты в трактовке художником историко-бытовой темы. На место преобладающего любования декоративной красотой придворного быта «осьмнадцатого столетия» встал трезво-реалистический подход к изображению исторических персонажей. «Декоративный дар» Лансере, который так ценили современники, при этом не пострадал, картина 1905 года превосходно скомпонована и сгармонирована по цвету, где преобладают синие, голубые и зеленые тона, но теперь это декоративное мастерство служит более углубленной трактовке истории, несомненно связанной с размышлениями Лансере о судьбах России в годы первой русской революции.

Много работает в области историко-бытового жанра и Бенуа, но его трактовка этих сцен была существенно иной, чем у Лансере. В эти годы у Бенуа возникает его вторая (и лучшая) версальская серия, занявшая одно из центральных мест в обширном наследии художника. Для последующих поколений имя Бенуа прочно ассоциировалось именно с работами второго версальского цикла. Выше уже цитировались высказывания самого Бенуа о его «упоении Версалью». И хотя «страсть» к Версалю продолжалась, по его собственному позднейшему свидетельству, всю жизнь, к 1905—1907 годам принадлежат все его наиболее значительные работы, связанные с этой темой. Их трудно сосчитать — наброски, этюды, эскизы и картины, написанные в эту пору. Начиная с осени 1905 года по приезде из Бретани, где Бенуа провел в Примеле лето, он целиком отдается Версалю.

В 1905 году Бенуа пишет по преимуществу пейзажи Версаля, и только в 1906 году, как из рога изобилия, появляются одна за другой картины, которые условно можно назвать историко-бытовыми.

Всю серию работ, написанную в это время в Версале (не считая натурных этюдов), можно разделить на три группы. Это пейзажи Версаля,

картины с фигурами, изображающие Версаль в эпоху Людовика XIV, и, наконец, исторические жанры, не связанные с Версалем «топографически», такие, как «Итальянская комедия», «Купальня маркизы» и «Китайский павильон».

Как увидим ниже, это разделение происходит далеко не только по признаку жанра живописи; каждая из групп имеет свою художественную концепцию, и вместе с тем только в совокупности эти работы составляют нечто целое. Это следует особо отметить потому, что такая «серийность» составляет характернейший признак творчества Бенуа да, пожалуй, и всех «мирискусников». Как мы видели выше, уже в предшествующие годы эта «серийность» ясно выказалась и в произведениях того же Бенуа (циклы «Последних прогулок Людовика XIV» 1897—1898 гг., Ораниенбаума, Петергофа, Павловска) и в циклах городских «домиков» и «дворов» Добужинского и в «дамах» Сомова. Но нигде еще «серийность» не приобретала столь принципиального характера, как во второй версальской серии Бенуа.

В пейзажах Версаля, при всем их изобилии, Бенуа совсем не стремится к разнообразию и «живописности» мотивов. Он не изображает особо прославленных памятников, вошедших в хрестоматии сооружений. Напротив, можно заметить, что в картинах Версальского парка художник настойчиво подчеркивает самое существенное в его облике. И это главное, как оно предстает у Бенуа, — простор и величавый покой. Почти во всех пейзажах преобладают спокойные горизонтали водных партеров или стриженых деревьев, окаймляющих широкие аллеи. Бенуа изображает версальские просторы в час заката, когда желтеющее небо отражается в зеркальной глади водоемов и темными силуэтами на фоне золотых вод вырисовываются покрытые патиной бронзовые скульптуры, населяющие безмолвный парк («Водный партер в Версале», 1905, Третьяковская галерея). Но более всего Бенуа любит и чаще всего изображает Версаль в пасмурные, бессолнечные осенние дни, когда ни одно яркое пятно не разрушает благородную строгость серебристо-серой гаммы. Величие «роскошнейшей пустыни» (слова самого Бенуа) нигде не нарушается присутствием беспокойных живых существ. Бенуа избегает изображения человеческих фигур в пейзажах Версаля. Только бронзовые боги населяют это царство строго взвешенной и отмеренной красоты. Художник любуется ясностью планировки регулярного парка, где и земля, покрытая зеленым ковром, и воды, и растения заключены в четкие геометрические рамки. Дабы подчеркнуть эту упорядоченность форм и линий, Бенуа нередко изображает партеры сверху, «в орлиной перспективе» («Водоем»), или строит композицию строго симметрично («Пирамида в Версале. Май», 1906, Третьяковская галерея; «Зеркальце» в Большом Трианоне», 1905, Русский музей, из собр. Нотгафта).

Наконец, важной особенностью пейзажей Версаля является то, что они имеют как бы вневременной характер. Остается неясным, изображен ли



А. Н. БЕНУА
«Предупреждение» (из цикла «Смерть»)
1907. Гуашь, тушь, кисть

Версаль эпохи «короля-солнца» или Версаль современный. Бенуа в подавляющем большинстве пейзажей тщательно избегает примет эпохи. Им создается образ некой вечной, вневременной красоты искусства. Большие плоскости партеров, бесконечные горизонты огромного парка — все создает впечатление порядка и простора, где хорошо покоиться на краю фонтана могучим бронзовым богам и мраморным нимфам.

И резко меняется образ Версаля, когда в нем появляются люди, будь это и сам «король-солнце». Картины с изображением сцен из эпохи Людовика XIV являются центром всей версальской серии Бенуа. Они на этот раз сравнительно немногочисленны, но именно благодаря им с такой полнотой раскрывается своеобразная «философия истории» Бенуа, его взгляды на искусство и жизнь. Как и в «Последних прогулках Людовика XIV» 1897—1898 годов, Бенуа избирает позднюю эпоху его царствования. Нигде король не изображен молодым, его двор — беспечно веселящимся, хотя нигде, в отличие от «Последних прогулок», Людовик не представлен и дряхлым. Бенуа сейчас, в отличие от его раннего цикла, не интересует какой-либо совершенно определенный период из жизни



К. А. СОМОВ
Влюбленные
1905. Фарфор

Людовика XIV. В этот раз он не следует и определенному историческому источнику. Цикл лишен иллюстративности, которая, хотя и не в прямой форме, все же ощущалась в «Последних прогулках», вдохновленных знаменитыми мемуарами Сен-Симона.

Достаточно сопоставить «Прогулку короля» (1906, Третьяковская галерея) с ранними «Прогулками Людовика XIV», чтобы заметить разницу между двумя циклами. И дело не только в том, что мастерство художника неизмеримо выросло за прошедшие девять-десять лет, что в «Прогулке» 1906 года уже нет и в помине той «застенчивости кисти», по деликатному выражению С. Эрнста, которая отличала ранний цикл. Само истолкование Бенуа историко-бытовой темы приобрело новые черты.

«Прогулка короля» — может быть, самая композиционно совершенная станковая картина Бенуа. Свою мысль художник здесь выражает не посредством литературных и художественных ассоциаций, как это нередко у него бывало в других работах на историческую тему, для постижения смысла которых порой требуется своего рода эрудиция или литературный комментарий, а чисто живописными средствами. В картине есть та «выверенность», может быть, правда, слишком обнаженная, которой часто не хватало прежде картинам Бенуа, не лишенным порой живописного дилетантизма.

В «Прогулке короля» действие происходит в Версальском парке в излюбленный художником серый день ранней весны или поздней осени. По краю круглого бассейна чинно шествует на прогулку король со своими приближенными. Казалось бы, какой прекрасный повод изобразить короля-«полубога», волей которого основался дивный Версаль, во всем его великолепном окружении. Но Бенуа идет по совершенно иному пути.

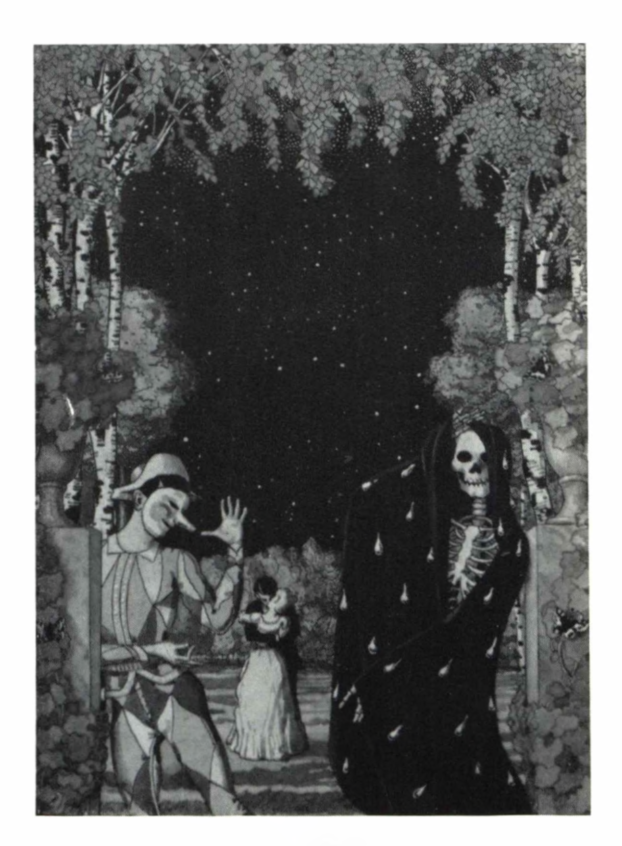
Композиция картины строго центрична. Как раз в зрительном центре расположена группа бронзовых золоченых путти, резвящихся посередине круглого бассейна, изображение которого занимает первый план и половину всей картинной плоскости. И лишь на втором плане, на парапете бассейна, как на подмостках, видны церемонные фигуры короля и придворных, идущих попарно друг за другом в сопровождении пажей-шлейфоносцев. В отличие от широких просторов пейзажных картин Бенуа, сравнительно неглубокое пространство картины замкнуто непосредственно за фигурами зеленой садовой решеткой и расположенными параллельно плоскости холста обнаженными подстриженными деревьями, ветки которых благодаря искусству садовника растут не вверх, а по горизонтали. Художник сопоставляет обнаженных бронзовых ребятишек, как бы наблюдающих за процессией из партера и насмешливо рукоплещущих королевскому шествию, с плоскими фигурками людей в пышных париках до пояса, наряженных в роброны и кафтаны с топорщащимися полами. Как справедливо заметил А. А. Федоров-Давыдов, «вместо человека здесь одно платье» [59]. Рядом с пластической красотой, «полнотой жизни» статуй и широкими дугами бассейна фигурки кавалеров и дам кажутся жестикулирующими марионетками, не имеющими живой плоти и крови. Бенуа будто переворачивает все обычные представления. Бесчувственные статуи у него живут полнокровной жизнью, а люди уподобляются картонным паяцам, которых кто-то невидимый дергает за веревочку, заставляя поспешно передвигаться. Не люди созерцают произведение искусства, как то было еще в ранней серии «Прогулок Людовика XIV», а бронзовые фигуры насмешливо рассматривают людей, разыгрывающих на подмостках забавную комедию. Картина построена таким образом, что зритель будто находится в партере и вместе с бронзовыми детьми разглядывает театральное представление. Особенностью композиции является также и то, что благодаря ярко выраженной ее центричности и замкнутости пространства королевское шествие оказывается обреченным на бесконечное движение вокруг бассейна. Фигуры находятся как бы на краю театрального поворотного круга, их движение мнимое, они только «представляют» движение, так как лишены возможности уйти в глубину. Образуется некая карусель вокруг бронзовой группы. Надо отметить при этом, что Бенуа первым вводит здесь в русскую живопись мотив карусели, движения по замкнутому кругу помимо воли участников действа, который приобретет впоследствии в дореволюционной живописи большое распространение.



К. А. СОМОВ
Дама, снимающая маску
1906. Фарфор

Иное решение в картине «Король» (1906, Третьяковская галерея). Людовик XIV также представлен среди приближенных в Версальском парке, но фигуры лишены марионеточности предыдущей картины. Если в «Прогулке короля» бо́льшую часть холста занимало изображение водоема, то в «Короле» около двух третей картинной плоскости отдано небесам. Это бурное небо перед дождем, с клубящимися облаками, версальское небо, описанное самим же Бенуа в одной из статей, современных созданию «Короля»: «И вдруг картина меняется. По яркой и как бы вымытой синеве начинают ползти рыхлые белые и серые гиганты. Они толпятся, взбираются друг на друга, летят вперегонку. Массы их чернеют, синеют, покрываются полосами ливней... Вот померкли деревья, тень быстро мчится от них по яркой белизне дорожек и уже закрыла наполовину дворец. Блекнет свет мраморов, тухнут блики бронз. Все становится зловещим, грозным... Природа кажется дряхлой, подавленной чудовищным ужасом» [60].

В нижней части картины, справа, в глубине, виден версальский Большой дворец, фасад которого еще освещен последними пробившимися



К. А. СОМОВ
Арлекин и смерть
1907. Акв., гуашь

сквозь тучи слабыми лучами солнца. Перед дворцом чернеют конусы подстриженных деревьев. Фигуры короля и свиты резко сдвинуты в левый нижний угол картины. Художник избирает такую точку зрения, что зрителю кажется, будто он находится внизу, где-то у ног короля. И однако такой ракурс не придает королю величия, не выражает «социальной дистанции», это, скорее, любопытный, но вместе и равнодушный взгляд зрителя из театрального зала на актера, вышедшего на авансцену.

После ранней серии «Прогулок Людовика XIV», где угасающий король везде изображался обращенным к Версальскому парку, как бы цепляющимся последними силами за его удивительную красоту, в серии 1905—1906 годов поражает совершенная изолированность природы и искусства, слившихся в Версале в нерасторжимое целое, с одной стороны, и изображенных людей — с другой. Природа и люди, природа и искусство как бы не имеют общего языка. Наиболее обнаженно это выступает в «Фантазии на версальскую тему» (1906, Третьяковская галерея). Художник использует здесь отдельные мотивы ансамбля Версаля, в частности «Перекрестка философов», украшенного гермами с изображением



К. А. СОМОВ
Портрет В. И. Иванова
1906. Граф. кар., акв., гуашь

античных мыслителей. Но в изображении Бенуа эти гермы вырастают до исполинских размеров, они выше деревьев, выше, кажется, самого дворца. Одна из статуй, представленная на переднем плане со спины, перерезает по вертикали всю картину, стоя «в неколебимой вышине», тогда как внизу, в темных аллеях, среди боскетов маленькие фигурки испуганных грозой людей подхвачены, как сухие осенние листья, ветром. Грандиозные статуи философов словно обмениваются улыбкой, возвышаясь над «жизни мышьей беготней».

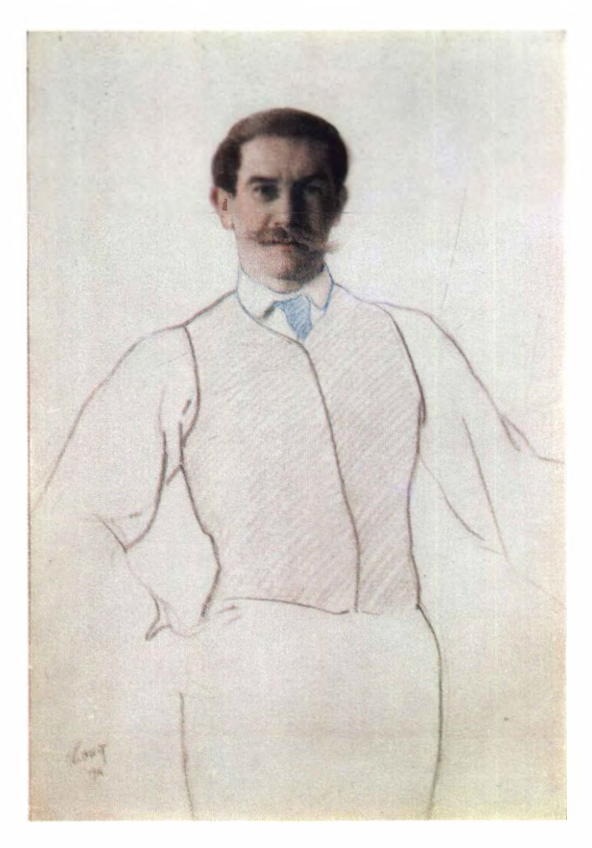
Одновременно с версальской серией Бенуа пишет другие «ретроспективные» картины из быта XVIII века — «Купальня маркизы» (1906, Третьяковская галерея, вариант — в Русском музее), «Китайский павильон. Ревнивец» (1906, Третьяковская галерея). В обеих картинах любование декоративной красотой быта смешивается с глубокой иронией. В «Купальне маркизы» на первом плане изображен беломраморный водоем, окаймленный зеленой шелковистой травой, усыпанной белыми цветами. Из воды выглядывает кукольная головка купающейся маркизы, за которой подсматривает из-за боскета арапчонок в красном тюрбане.



Л. С. БАКСТ
Портрет Андрея Белого (Б. Н. Бугаева)
1906. Цв. кар.

Весь задний план, представляющий зеленый парк, напоминает театральную декорацию с кулисами и с рисованным задником, где изображен храм Амура. Зелень парка местами пронизана светом, но это не натуральный солнечный свет, а искусственное освещение театральных прожекторов. Мы будто видим не сцену из жизни, а сцену из спектакля. Любопытно, что мотив заднего плана с белым храмиком-ротондой очень близок к одной из декораций «Павильона Армиды», который Бенуа поставит год спустя в Мариинском театре.

Столь же театрализован и «Китайский павильон», переносящий нас в Венецию времен Гольдони и Казановы. Действие происходит ночью. Сизо-синее небо все в ярких звездах, похожих на искры рассыпающегося фейерверка. В глубине на фоне более светлого неба вырисовываются темные силуэты зданий на берегу лагуны. На первом плане — поднявшийся из воды павильон в модном в XVIII веке стиле фантастической китайщины — с резными драконами на загнутой вверх крыше, с цветными стеклами. За павильоном видны гондолы, привезшие сюда нарядных гостей. Через стекла освещенного изнутри павильона виден силуэт целующейся



Л. С. БАКСТ
Автопортрет
1906. Уголь, сангина, цв. кар.

пары, при виде которой поспешно всплескивает рукой, будто не веря своим глазам, стоящий снаружи на парапете павильона ревнивец, напоминающий персонаж из итальянской комедии своей преувеличенной мимикой и сценическими жестами. Повернувшись к зрителю, он будто бросает возмущенную реплику.

Тяготение Бенуа к театральности находит себе в эту пору выход в серии картин на тему «Итальянская комедия» (1905, Третьяковская галерея, Ивановский обл. художественный музей; 1906, Русский музей). В них Бенуа изображает сцены, исполняемые актерами парижской Итальянской комедии XVII века. С присущей ему эрудицией, оживленной подлинной страстью к театру, Бенуа воссоздает атмосферу комедии дель арте с большой убедительностью. Картины итальянской комедии написаны очень свободно, легко, как бы играючи, художника здесь покидает холодная рационалистическая ирония, столь очевидная в «Купальне маркизы» и «Китайском павильоне».

В картине Третьяковской галереи «Итальянская комедия. Любовная записка» на первом плане, перед сценой, изображены во главе с дирижe-

ром музыканты в париках, аккомпанирующие действию. За ними на авансцене четыре персонажа комедии дель арте разыгрывают традиционную сцену с любовной запиской. Дзани — резвый черномазый Арлекин в пестром костюме из лоскутов и плаксивый Пульчинелла (ставший во Франции Полишинелем) в белом, с платком на голове, помогают передать записку Влюбленной, смешными ужимками отвлекая внимание Доктора. В глубине сцены притаился влюбленный, какой-нибудь Лелио или Леонардо итальянской комедии. Справа и слева из-за кулис выглядывают другие персонажи. Художник с упоением воссоздает всю обстановку сцены той эпохи. Огни рампы причудливо освещают придвинувшихся к самому краю сцены персонажей, подчеркивая их фантастические гримасы и ужимки и заставляя фигуры отбрасывать колеблющиеся тени в глубину сцены. Несмотря на причудливую светотень, объемную декорацию с колоннами и балкончиками, картина лишена глубины, так как все персонажи выстроены вдоль рампы и «держат» картинную плоскость. Другая картина на ту же тему (Русский музей) изображает, в противоположность предыдущей, представление комедии дель арте на открытом воздухе, в парке, и как бы «с изнанки», из глубины сцены.

Действие происходит поздним вечером, когда вокруг наступила темнота и только сцена освещена огненно-красным светом от плошек, во множестве перед ней горящих, распространяя в ночной темноте клубы дыма. Лишь вверху справа последние лучи солнца осветили кусочек голубого неба. На фоне ярко освещенной авансцены причудливо рисуются силуэты персонажей комедии — носатого Доктора в своем черном одеянии, кряхтя опускающегося на колени перед молодой кокеткой, капитана со шпагой и неизбежных Арлекина и Пульчинеллу, буффонными телодвижениями комментирующих события.

Борьба света с тьмой, жаркий, золотисто-красный колорит картины необычны для Бенуа, предпочитавшего рассеянное освещение и холодные тона. Современник справедливо отмечал, что «восхитительная «Итальянская комедия» показывает нам, каким сильным живописцем, мастером светотени и колорита может быть А. Бенуа», и дальше столь же справедливо истолковывал причину внезапного пробуждения в Бенуа колориста: «Художника зажгло уже само задание, та театральность, «искусственность» и фантастичность момента, которая позволила ему быть свободным и смелым, дать некоторый перевес чувственной интуиции над сознательным и слишком «трезвым» созерцанием натуры»[61].

И в самом деле, Бенуа своими картинами на тему театра как бы вступает в полемику с действительностью, противопоставляя жизни, по словам Ф. Сологуба, «грубой и бедной», веселый, преображенный мир театральных кулис.

Но жизнь вновь и вновь стучится в дверь художника, реальная действительность с ее бурными событиями, насущными вопросами не позволяет забыть о себе, не дает Бенуа целиком погрузиться в магиче-

ский мир искусства. Художника все более охватывает беспокойство, он размышляет о судьбах человечества, о жизни и смерти. Плодом этих размышлений явилась серия рисунков 1907 года под зловещим названием «Смерть» (Русский музей, Третьяковская галерея, Музей-квартира И. И. Бродского в Ленинграде). Рисунки выполнены в разнообразной технике от туши до гуаши, но все вместе они образуют связный цикл, проникнутый единым настроением [62].

Первый рисунок серии — «Предупреждение» — исполнен черной тушью и строится на контрастах черного и белого (Музей-квартира И. И. Бродского). Рисунок изображает ужин времен Регентства. Вокруг великолепно сервированного стола расположились кавалеры и их обнаженные дамы. Оргия в разгаре. И никто не замечает, что над одним из пирующих уже склонилась Смерть и сверкнула ее коса. Тень смерти ложится на лицо и фигуру кавалера в кафтане со звездой. Как справедливо указывали исследователи, композиция этого листа восходит к «Ужину» Моро-младшего, но контрасты черного и белого, зловещее появление смерти придают рисунку Бенуа совершенно иной характер. В двух других рисунках — «Ожидание» и «Поединок» — Бенуа варьирует эту же тему гибели человека. Далее он показывает мрачные и торжественные похороны и, наконец, мавзолей («Сто лет спустя», Русский музей) и руины («Двести лет спустя», там же). В последней сцене Бенуа вновь возвращается к традициям XVIII века. Написанная гуашью, она своими светлыми красками контрастирует с мрачным черно-белым «Предупреждением». Драма окончена и забыта. У подножия мирно освещенных солнцем величественных развалин мавзолея целуются влюбленные пары, «у гробового входа» играет «младая жизнь». Несмотря на примиряющую ноту последнего листа, серия в целом проникнута несвойственной Бенуа безнадежностью, носит мрачный характер. К ней можно поставить эпиграфом слова поэта: «От судеб защиты нет».

Тема смерти занимает в эти годы среди «мирискусников» не одного Бенуа. Она упорно преследует в эту пору и Сомова. Уже в апреле 1905 года в тетради, где Сомов фиксировал свои замыслы (интересно, кстати, отметить, что, прежде чем написать какое-либо произведение, Сомов разрабатывает подробный литературный «сценарий»), появляется описание Totentanz'a привидений в старом доме — сюжет, по определению самого Сомова, «мучительный и мрачный» [63].

«Танец смерти», видимо, не был осуществлен Сомовым. Но тема смерти продолжает его интересовать в дальнейшем. Скелет с косой нередко появляется в графике Сомова. К 1907 году относится рисунок пером с акварелью «Арлекин и Смерть» (Третьяковская галерея). Художник сталкивает своего любимого героя, олицетворение лукавства и насмешки, со скелетом, кокетливо кутающимся в черную с горностаем мантию. Арлекин показывает Смерти нос. Тема не нашла в рисунке Сомова особенно глубокого решения. Этот лист характерен для зрелого Сомова тща-



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ
Кукла
1905. Акв., белила, уголь, кар.

тельной выписанностью подробностей и некоторой сухостью контурного рисунка, как бы раскрашенного акварелью, которая заливает каждый предмет ровным слоем.

В годы первой русской революции, как уже говорилось, Сомов впервые обращается к фарфоровой скульптуре. Им были выполнены на императорском фарфоровом заводе две работы из фарфора — «Дама, снимающая маску» и «Влюбленные». Из черновых записей Сомова от апреля 1905 года явствует, что художник задумал еще несколько групп. Среди них он называет такие сюжеты, как «Сон поэта», «Голая женщина и черт, который ее душит желтой шалью» (белое, черное и желтое), «Обморок», «Запах розы» и др.[64]. Однако они не были осуществлены Сомовым, и обращение к фарфору в 1905 году осталось единичным эпизодом. Надо сказать, что Сомов был знатоком старинного фарфора, который он собирал всю жизнь. Был даже издан каталог его собрания. В своих фарфоровых скульптурах Сомов как бы вступил в соревнование со старыми мастерами Севра и Мейсена. И можно сказать, что художник справился со своей задачей блестяще. В изображенных сценах великолепно использована и обыграна хрупкость материала. Изучив работы старых мастеров, Сомов вместе с тем не становится их эпигоном. Тонкая ирония в изображении персонажей, иное, чем в старину, пространственное и цветовое решение придают фарфорам Сомова своеобразие и делают их заметным явлением и в истории русского фарфора и в творчестве самого художника.

Фарфоры Сомова были высоко оценены «мирискусниками». Добужинский делился в октябре 1905 года своими впечатлениями с Бенуа в следующих словах: «Видел раскрашенный фарфор Сомова. Что за неожиданность — черный тон преобладает, до чего это красиво. Базальт» [65].

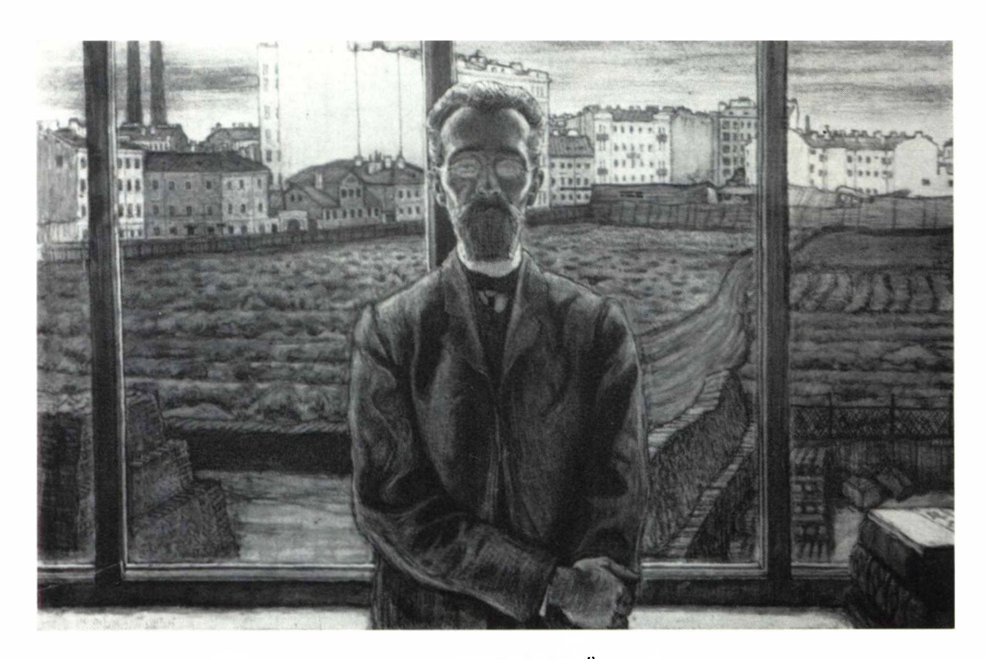
Однако галантные сцены решительно не удовлетворяют художника. Их количество в годы революции в творчестве Сомова резко снижается. Он ищет каких-то новых образов, пристальнее вглядывается в современников. Не случайно именно годы первой революции были началом нового большого цикла его работ — цикла графических портретов крупнейших представителей творческой интеллигенции — писателей и художников.

Первым из этой серии был написан портрет поэта Вячеслава Иванова, датированный 1906 годом (Третьяковская галерея). В декабре 1905 года Сомов сообщал Бенуа, что познакомился с Вячеславом Ивановым [66]. Видимо, это произошло вскоре после того, как Иванов переехал в Петербург и поселился в своей знаменитой «башне» над Таврическим дворцом — в то время занятым Государственной думой. Сомов стал часто бывать у Иванова, дом которого отличался гостеприимством и быстро сделался средоточием литературно-художественных кругов Петербурга.

Портрет Иванова — явно портрет переходного периода в творчестве Сомова. Таких портретов не было у него раньше, не будет и в будущем. Художник отказывается здесь от ретроспективной композиции, которая была присуща циклу его лучших портретов конца 1890-х — начала 1900-х годов («Дама в голубом», «Портрет А. П. Остроумовой»), и ищет совсем новых путей в изображении современника. Он как бы «прикидывает» в этом портрете возможности и традиционного академического рисунка и акварельных портретов Репина.

Иванов в портрете Сомова представлен сидящим прямо перед зрителем. Фигура и лежащая на колене рука, привычно держащая снятое пенсне, нарисованы карандашом, и только голова прописана акварелью. Художник превосходно передает золотисто-рыжие длинные волосы, завивающиеся на концах колечками, более светлую бороду клинышком, огромный, почти безбровый лоб, небольшие голубые глаза, малиновые губы, все розоватое, будто из бани, лицо со слегка лоснящейся кожей. Физическое сходство портрета несомненно и подтверждается отзывами современников. Иванов здесь такой, каким запечатлел его Андрей Белый в своем «Начале века»: «Зимой 905 года в конце ноября, в декабре в Петербург переехал на жительство он; золоторунная, изумрудноглазая его голова с бело-льняной бородой, которую он отпустил, наклонялась лоснящейся красной лбиной с загнутым носом, ронявшим пенснэ...» [67].

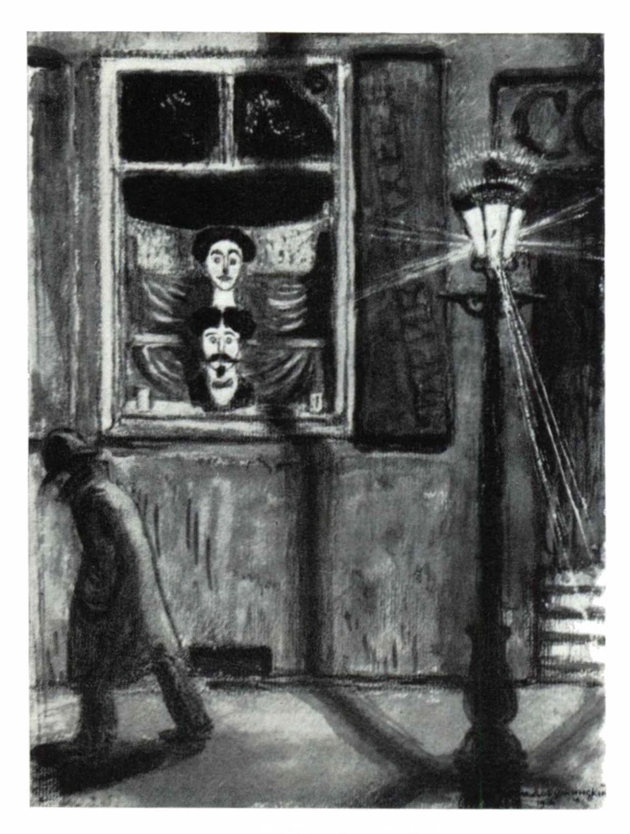
Все так. И все же портрет нельзя назвать вполне удавшимся. В этом портрете Сомов ищет и не вполне еще находит новую портретную «формулу». Несмотря на разительное физическое сходство, портрет не может сравниться по художественному качеству не только с портретом Мартыновой — «Дамой в голубом», но и с акварельными автопортретами



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ
Человек в очках (портрет К. А. Сюннерберга)
1905—1906. Уголь, акв., белила

1897 года (на диване) и 1903 года. В нем нет еще «достоинства всеобщности» «характера эпохи», к которому, несомненно, стремился художник в портрете этого типичного представителя «серебряного века» русской поэзии.

Портрет Иванова открывает собой цикл изображений «интеллектуалов». В этом смысле модель, казалось, была выбрана как нельзя более удачно, так как в эту эпоху трудно было найти в русских литературных кругах человека большей учености и непрестанного кипения духа, чем Иванов. В поисках передачи этого нового по харктеру в его творчестве образа Сомов обращается вспять — к академической традиции и к портретным образам Репина. Например, «безразличные» штрихи в изображении фигуры и костюма явно идут от позднеакадемического рисунка и напоминают натурные штудии самого Сомова, выполненные десятью годами раньше, еще в репинской академической мастерской. Вместе с тем в попытке передать индивидуальную характерность лица и позы чувствуется влияние портретов Репина. В стремлении ухватить физический склад модели Сомов «перебарщивает», делая Иванова похожим на деревенского «батюшку». Тому были, конечно, основания в облике модели; Андрей Белый упоминает о «мужиковатости» во внешности Иванова, но отнюдь не в духовном его облике. Сомову не удалось уравновесить «натуральность» внешности выявлением сущности. Видимо, поэтому портрет вопиюще не похож на позднейшее изображение Вячеслава Иванова, исполненное Н. Ульяновым, который ударился в другую крайность и



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ
Окно парикмахерской
1906. Акв., гуашь, уголь

дал уже декоративную «маску» рафинированного интеллигента, обесплотившую конкретного человека. Впрочем, Андрей Белый указывал, что Иванов был изменчив и многолик — «сам Вячеслав — перманентная смена вариаций своих; то — профессор-чудак, то поэт, то — сомнительный мистик, а то академик, настоянный на дрожжах Гёте и Тютчева. . .» [68]. Как бы то ни было, Сомову не удалось сладить со столь своеобразной моделью [69]. Может быть, поэтому он выбирал впоследствии для портретирования людей, чей внешний и внутренний облик больше совпадали и были более устойчивыми. Такими моделями стали в 1907 году Е. Е. Лансере и А. А. Блок, портреты которых будут рассмотрены ниже вместе с остальными работами этого цикла.

Тенденции, близкие к сомовским портретам, можно наблюдать в это время и в графических портретах Бакста. Портретное творчество, не считая заказной спешной работы по книжному оформлению, было в годы революции основной сферой деятельности художника. Портреты интеллигенции, специально выполненные им по заказу «Золотого руна», стали заметным явлением в искусстве того времени. Помимо упомянутых выше

портретов Андрея Белого 1905 и 1906 года Бакст рисует портреты К. А. Сомова, автопортрет (1906, все — в Третьяковской галерее). Если погрудный портрет Сомова углем не представляет особенного интереса, то автопортрет заслуживает внимания.

В автопортрете направленность поисков художника близка Сомову. Бакст даже опережает Сомова, разработав в автопортрете графическую систему, предваряющую построение цикла графических портретов Сомова 1907—1916 годов. Эта система строится на подчеркивании плоскости белого листа и на сопоставлении легкого контурного рисунка, опускающего всякие детали, в изображении фигуры и предельно тщательно нарисованной сангиной и цветными карандашами головы. Бакст одинаково бережными мелкими штрихами передает аккуратно уложенные волосы, расчесанные пышные рыжеватые усы, карие глаза под стеклами пенсне, румянец гладко выбритых щек. При таком одинаково внимательном подходе ко всем решительно деталям целого лицо лишается одухотворенности, становится похожим на муляж. Портрет элегантен, но крайне холоден, даже мертвенен. Внутренняя суть модели здесь ни при чем. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить акварельный портрет Бакста, выполненный Серовым (Русский музей), где превосходно передан характер Бакста — «нежного Бакста с розовой улыбкой», как писал о нем современник, смеющегося, с живым и умным взглядом быстрых глаз из-под поблескивающих очков, с золотисто-рыжими кудрями.

Тот же принцип, что в автопортрете, и с тем же результатом наличествует во втором портрете Андрея Белого (1906, Гос. Литературный музей). При всем внешнем сходстве это всего только портрет «усатого мужчины», как шутливо сказал о нем сам изображенный.

Говоря о портретах Бакста, нужно иметь в виду, что он не был портретистом по призванию, и выполненные им портретные работы как бы заполняли в этот период вакуум между его первыми декорационными работами для императорских театров и блестяще развернувшейся затем деятельностью по оформлению спектаклей дягилевской антрепризы.

В противоположность Баксту творчество Добужинского в эти годы было особенно плодотворным. Помимо его работы в сатирических журналах, подробно рассмотренной выше, необходимо сказать, что и в станковой живописи Добужинский создает в 1905—1906 годах цикл работ, занимающих одно из главных мест во всем его творчестве. Тема трагизма повседневности, намеченная в его «домиках» и «дворах» начала 1900-х годов, приобретает особенную остроту в картинах поры первой русской революции.

Уже в 1905 году написана «Кукла» (Третьяковская галерея). Почти всю картину занимает изображение окна, сквозь стекло которого виден загородный двор, но не веселый дачный двор, радующий глаз зеленью, а унылый, с глухим серым забором и огромной собачьей будкой под самым окном. На подоконнике лежит небрежно брошенная и забытая тут

детская кукла с вывернутыми руками и ногами и сбившимся платьем, которая таращит остановившиеся глаза, будто в смертельном ужасе.

Мотив окна вновь возникает в картине «Окно парикмахерской» (1906, Третьяковская галерея), только на сей раз мы видим окно не изнутри, а снаружи. За этим окном головы манекенов живут своей странной и жуткой жизнью, тогда как одинокий прохожий тенью проскальзывает мимо них в неверном свете уличного фонаря. Подобные мотивы Добужинского близки некоторым стихам Блока.

В большой акварели «Человек в очках» (портрет К. А. Сюннерберга, поэта и художественного критика, писавшего под псевдонимом Конст. Эрберг, 1905—1906) вновь возникает мотив окна. На этот раз он позволяет художнику совместить портрет кабинетного человека с внешностью изможденного интеллигента и городской пейзаж, состоящий из унылого пустыря с поленницами дров, однообразных домов и фабричных труб, закрывающих горизонт. В этом произведении художник с большой выразительностью передал одиночество человека в современном городе, обступившем его каменными громадами.

Мы рассмотрели лишь основные станковые произведения художников «Мира искусства», созданные за 1905—1907 годы. Несмотря на разнообразие тем и жанров, при внимательном изучении можно установить некоторые общие черты, проявляющиеся в этот период. Бросается, например, в глаза присущее таким разным художникам, как Бенуа и Добужинский, стремление как бы поменять местами мир вещественный и мир людей. У обоих художников создания рук человеческих как бы отрываются от человека и начинают жить своей собственной жизнью, в то время как люди выглядят лишь тенями или марионетками, будь то короли прошлого у Бенуа или простые смертные у Добужинского. Эта тенденция проникает даже в портрет, и не случайно автопортрет Бакста да в какой-то мере и портрет В. Иванова Сомова похожи на восковые фигуры из паноптикума. Никогда раньше в творчестве «мирискусников» человек не казался столь бессильным игралищем неких, вне его лежащих сил. Тема эта связана, несомненно, с романтической традицией, но столь же несомненно, что она получила такое распространение среди «мирискусников» под влиянием реальной действительности, когда начиналось переворачивание старых, казалось бы, установившихся представлений, начиналась переоценка прежних ценностей. Старые идеалы буржуазного гуманизма зашатались, и этот кризис представлений, естественно вызвавший смятение у многих представителей интеллигенции, нашел, думается нам, свое первое выражение в творчестве «мирискусников» этого периода.



ГЛАВА ПЯТАЯ



АК уже говорилось выше, выставка русского искусства в парижском «Осеннем салоне» 1906 года положила начало деятельности «Мира искусства» по широкому ознакомлению зарубежных зрителей с достижениями русского искусства. Свое ярчайшее выражение эта деятельность найдет в сезонах «Русских балетов» 1909—1914 годов.

Участие «мирискусников» в «Русских сезонах», бесспорно, принадлежит к самым ярким, самым характерным моментам их деятельности. Собственно, слово «участие» здесь недостаточно, так как «мирискусники» не только участвовали в «Русских балетах» как художники, но, по существу, были вдохновителями этого беспрецедентного художественного явления, оказавшего, без преувеличений, огромное влияние на западную культуру в самых разнообразных ее проявлениях. «Мир искусства» вновь выступил здесь как «гениальный коллектив», по словам А. П. Остроумовой-Лебедевой, сумевший сплотить в данном случае не только выдающихся художников, но и такого хореографа-новатора, как М. Фокин, композитора такого масштаба, как И. Стравинский, а также целую блестящую плеяду мастеров балета во главе с В. Нижинским и Т. Карсавиной. Несмотря на присутствие столь ярких и разнообразных творческих индивидуальностей, иногда вступавших «за кулисами» друг с другом в определенные конфликты, «Русские сезоны» 1909—1914 годов остаются цельным художественным явлением, надо думать, именно благодаря тому, что в них нашли выражение те художественные принципы, которые на протяжении многих лет коллективно вырабатывались «Миром искусства». В этом смысле «Русские сезоны» были своего рода кульминацией в деятельности «Мира искусства».

Как уже говорилось выше, театр издавна был сферой, особенно привлекавшей «мирискусников». Оформление «Гибели богов» Александром Бенуа, «Ипполита», «Эдипа в Колоне» и «Феи кукол» Бакстом в начале 1900-х годов было только началом работы деятелей «Мира искусства» на большой сцене. Но уже в ту пору их не удовлетворяет традиционная роль художника в театре — роль о ф о р м и т е л я спектакля. Они мыслят свою роль в театре гораздо шире — как роль с о з д а т е л е й спектакля, авторов, так сказать, концепции всего представления. Таким спектаклем, по мысли Бенуа, должна была стать постановка балета Делиба «Сильвия» в 1901 году в Мариинском театре. Она должна была стать коллективным творением «Мира искусства» — самого Бенуа, Бакста, Е. Лансере, К. Коровина и Серова. «Мирискусники» мечтают о своем балете, целиком созданном по их замыслу. С этой целью Бенуа сочиняет в начале 1900-х годов первый вариант либретто балета «Павильон Армиды». Му-

зыку «Павильона Армиды» пишет муж племянницы Бенуа, композитор Н. Черепнин. Но этим обширным планам в ту пору не довелось свершиться. «Павильон Армиды» удалось осуществить в Мариинском театре только в 1907 году, и эта постановка явилась важнейшим этапом на пути к «Русским сезонам». Ее значение не только в том, что здесь «Миру искусства» удалось до известной степени осуществить «свой» балет — на излюбленную тему XVIII века, с мотивом смешения мечты и действительности, — поставленный под руководством Бенуа со всем великолепием, но и в том, что именно при создании «Павильона Армиды» произошла знаменательная встреча «мирискусников» с М. Фокиным. И Фокин и «мирискусники» стремились к реформе балета, переживавшего в начале XX века явный кризис. Не случайно в глазах большей части интеллигенции балет в эту пору не был искусством, а рассматривался как «голоножие», забава старичков-балетоманов, которых так живо описал позже в своих мемуарах Теляковский [1]. К началу XX века балет как бы «законсервировался», в него давно не проникали новые идеи, новые творческие веяния, главным в нем становилось чисто техническое умение в выполнении традиционных па. Никто не помышлял уже о создании художественного образа. Отсюда невероятное несоответствие облика танцовщиков в традиционных тюниках и трико времени и месту действия, отсюда корсеты на героинях античных сюжетов, жемчуга и бриллианты на бедных поселянках и прочие несообразности, которые все в балете принимали как должное. «Казалось, — писал о балете современный критик, — он пережил сам себя, безнадежно обветшал и никогда не «воскреснет вновь» [2]. Фокин и «мирискусники» сошлись на том, что и тот и другие решительно восстали против старого балета. Они были убеждены, что балет, как писал Бенуа в «Беседе о балете», «не одно искусство танцев, но целая драматическая отрасль и целое драматическое настроение» [3]. В своих постановках «Евники», «Шопенианы», «Египетских ночей» еще до знакомства с «мирискусниками» Фокин продемонстрировал, какие возможности открываются перед балетом при творческом к нему отношении, показал, что в балете может быть воссоздана и красота античности, и одухотворенность бесплотной романтической меч-



А. Н. БЕНУА
Портрет С. П. Дягилева. Набросок
1907. Тушь, перо

ты, и колоритность эллинистического Востока. Искания начинающего хореографа нашли горячую поддержку у его молодых товарищей-танцовщиков, впоследствии знаменитых во всем мире Анны Павловой, Тамары Карсавиной и других. Дирекция императорских театров не поддерживала этих поисков, и большинство новых постановок Фокина делалось «на стороне» — на различных благотворительных вечерах, концертах и т. п. Декорации при этом, естественно, бывали сборные, из старых спектаклей, а костюмы делались почти самодеятельно. Легко поэтому понять восторг Фокина, когда он встретился при постановке «Павильона Армиды» с таким эрудированным и тонким мастером театральной декорации, как Бенуа. «А[лександр] Н[иколаевич] повел меня на помост под самым потолком, — вспоминал впоследствии Фокин. — Голова кружилась от высоты и от радости. Под ногами у меня расстилалась декорация — роскошный павильон Армиды. Счастливый момент!» [4]

«Павильон Армиды», можно сказать, подводит итог целому этапу в творчестве «мирискусников» и прежде всего, разумеется, самого Бенуа. В нем соединились все излюбленные мотивы художников «Мира искусства» 1890—1900-х годов — страстная увлеченность искусством XVIII столетия на всем его протяжении от последних лет царствования «короля-солнца» до старого искусства Давида, размышления «мирискусников» о призрачности счастья и неосуществимости мечты о прекрасном. Здесь как бы соединились, ожили и задвигались разрозненные прежде персонажи из станковой живописи и графики «Мира искусства». Созданное Бенуа либретто позволяло показать и пышное барокко эпохи Регентства, и сказочные сады волшебницы Армиды, и персонажей эпохи классицизма конца XVIII века, чей облик живо напоминает поздние портреты Грёза, вроде изображения молодого Талейрана, или еще больше портрет г-на Серезиа работы Давида. Бенуа как бы купается здесь в роскошном наследии XVIII века, в тех бесчисленных сокровищах искусства, которые он так великолепно знал и нежно любил. Поистине несравненная художественная эрудиция Бенуа позволила ему в эскизах костюмов персонажей волшебного замка Армиды дать тонкую стилизацию балетных костюмов XVIII века. При этом он опирался на рисунки французского художника Луи Боке, сопровождающие хранившуюся в Академии художеств и мало кому известную в ту пору рукопись знаменитого реформатора балета в XVIII веке Новерра. На некоторых эскизах костюмов Бенуа помечает: «Benois d'aprés Boquet» [5]. Но, разумеется, Бенуа отнюдь не стремился к реставрации балета XVIII столетия. Он вводит в многоликую вереницу персонажей балета фигуры, не имеющие ничего общего с рисунками Боке. Таков, например, «Стражник» с алебардой в фантастическом одеянии, где восточный тюрбан с разноцветными перьями соединяется с длинными рыжими локонами прически эпохи Людовика XIV, а пестрые шаровары с красными чулками и туфлями на каблуках, как у французского щеголя XVIII века. Эта фигура совсем не по-



А. Н. БЕНУА
«Павильон Армиды». Балет Н. Черепнина. Первый эскиз 1-й картины
1907. Акв., гуашь, сепия

хожа на рисунки Боке и, скорее, заставляет вспомнить сцену какого-нибудь шутливого «розыгрыша» в комедии Мольера, вроде появления турецкого посольства в «Мещанине во дворянстве». Она как будто предвосхищает будущую работу Бенуа над постановкой мольеровских спектаклей.

Все многообразие персонажей в «Павильоне Армиды» подчинено Бенуа основной мысли сопоставления действительности с «миром чудес», миром волшебной фантазии и красоты. Столкновения этих двух миров не выдерживает виконт Рене де Божанси — главный персонаж балета. Его ум мешается, как у «бедного Евгения». Бенуа в «Павильоне Армиды» пытался, в сущности, ввести в балет свои серьезные и глубокие размышления о реальности и мечте о прекрасном, о конфликте между ними и о роли их в человеческой жизни. Но, насколько можно судить по всей совокупности материалов, в балете все же не было цельности. Великолепие и увлекательность зрелища, видимо, перевесили и заслонили философскую идею балета, которая не была выражена к тому же с достаточной глубиной и отчетливостью в пластических образах. «Павильон Армиды» не стал балетной классикой, но сыграл существенную роль в формировании нового балета.



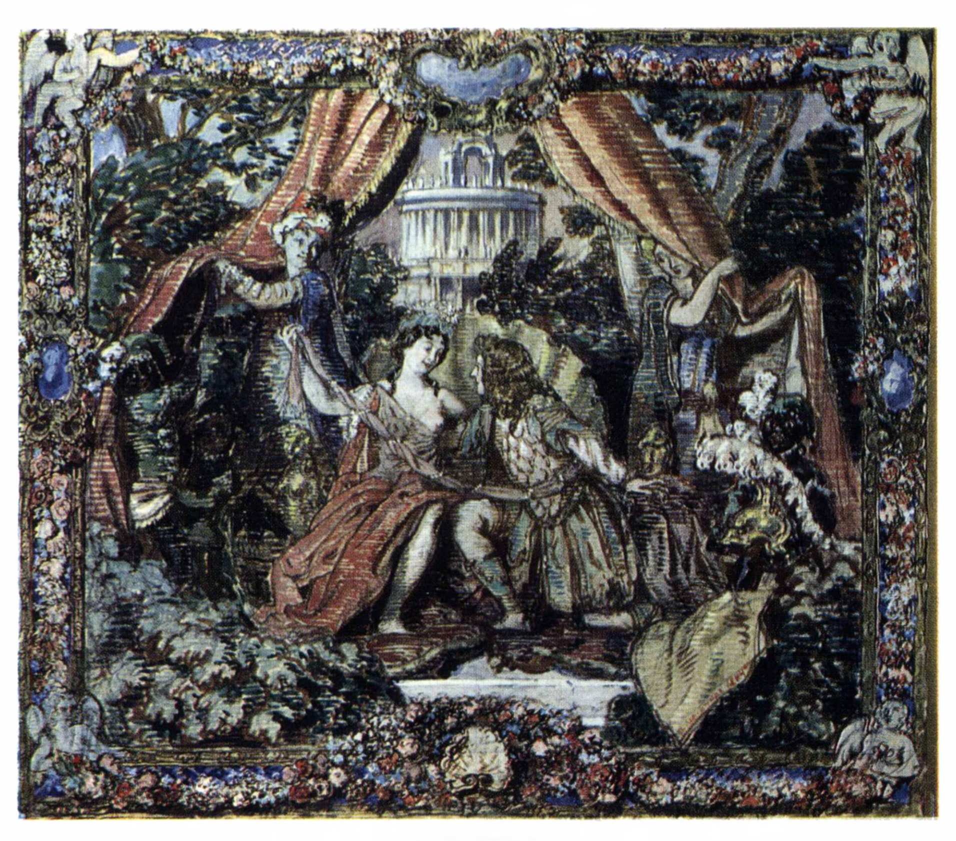
А. Н. БЕНУА
Сады Армиды. Эскиз декорации
Акв.

Встреча и совместная работа Фокина и Бенуа в 1907 году послужила отправной точкой для возникновения идеи «Русских сезонов». Под впечатлением работы с Фокиным над «Павильоном Армиды» у Бенуа зарождается мысль показать русский балет за рубежом. Осенью 1908 года Бенуа знакомит Фокина с Дягилевым, который со свойственной ему энергией и предприимчивостью берется за организацию русского балетного сезона в Париже. Создается своего рода «директорат», состоящий из Дягилева — директора-распорядителя, Бенуа — художественного директора, Фокина, Бакста, композитора Черепнина, балетного критика Светлова и известного балетомана — генерала Н. М. Безобразова. Изыскиваются средства, пишутся декорации, делается новая оркестровка, идут напряженные репетиции, и уже 18 мая 1909 года в театре «Шатле», заново отремонтированном и переоборудованном, открывается первый сезон «Русских балетов». В течение мая — июня были показаны «Павильон Армиды» (декорации Бенуа), «Половецкий стан» из «Князя Игоря» (декорации Рериха), балет-дивертисмент «Пир» (декорации К. Коровина) на музыку Римского-Корсакова, Глинки, Чайковского, Глазунова, Мусоргского, «Сильфиды» (декорации Бенуа) и «Клеопатра» (декорации Бакста). Последние два балета — это иначе названные Дягилевым после

специальной переработки Фокиным для Парижа балеты «Шопениана» и «Египетские ночи».

До нас дошли многочисленные рассказы участников и современников о том энтузиазме, с которым создавались спектакли «Русских балетов». Все участники отчетливо ощущали себя «послами русской культуры» за границей. Об этом тогда же выразительно писал Александр Бенуа: «Каждый участник «русского сезона» [...] чувствовал, что он выносит перед лицом мира лучшее, что есть русского, самую свою большую гордость и что нельзя ему посрамить этот паладиум: русскую духовную культуру, русское искусство после того, как посрамлена и затоптана в грязь вся русская действительность»[6]. Участники первого «Русского сезона», как о том свидетельствует Бенуа, ощущали огромную ответственность перед русской культурой, которую они представляли за рубежом в эпоху жестокой реакции, когда в России после подавления революции происходили бесчисленные казни, погромы, свирепствовали черносотенцы. Это чувство особой ответственности участников «Русских балетов» напоминает атмосферу гастролей Художественного театра в Германии тремя годами ранее[7].

Успех «Русского сезона» в Париже 1909 года был поистине триумфальным. «Русские балеты» стали целым этапом в развитии не только и, может быть (по ряду причин), не столько русской, но и всей западной культуры. Их значение чутко понял Бенуа еще во время первого сезона, когда писал: «...оказалось, что русские спектакли нужны были не только для нас, для проверки наших увлечений, для зрелости нашего художественного самосознания, но нужны были и для всех, для всеобщей культуры. Наши французские друзья только это и говорили: вы приехали в самый нужный момент, вы нас освежаете, вы наталкиваете нас на новые темы и ощущения. И я совершенно убежден вместе с ними в том, что с русского сезона (вроде того, как с японской выставкой 1867 г.) может начаться новая эра французского и общезападного театрального искусства»[8]. Слова Бенуа не были преувеличением. «Русские балеты» оказали мощное воздействие на западную культуру в самых различных ее проявлениях. Не говоря уже о самом балете, дальнейшее развитие которого прямо предопределилось «Русскими сезонами» не на одно десятилетие, не говоря о театральной декорации и костюмах первых «Русских балетов», оказавших решительное влияние на зарубежный театр, воздействие «Русских сезонов» можно обнаружить в разных сферах зарубежной культуры — от поэзии до мод. В изобразительном искусстве того времени возник даже новый жанр — изображение «Русских балетов». Создаются целые графические циклы и серии картин на эту тему[9]. В росписях только что построенного Перре театра на Елисейских полях Морис Дени помещает изображение Нижинского, Карсавиной в роли девушки из «Видения розы» и балерин из «Сильфид»[10]. Надо отметить, что этот крупнейший французский художник вообще был горячим поклонником



А. Н. БЕНУА
Ринальдо и Армида. Гобелен. Эскиз декорации к балету Н. Черепнина «Павильон Армиды»
Гуашь

«Русских балетов» и пропагандистом театрально-декорационного творчества мастеров «Мира искусства» [11].

«Русские балеты» стали событием, повлиявшим на формирование целого поколения западноевропейской интеллигенции. «Русский балет» знаменует одну из величайших эпох моей жизни, — писал тридцатью годами позже академик Луи Жилле. — Я говорю о первых, подлинных и незабываемых произведениях 1909—1912 годов. Эти русские! .. Приезд русского балета стал событием в полном смысле слова, шоком, сюрпризом, смерчем, новым приобщением. «Шехеразада»! «Князь Игорь»! «Жар-Птица»! «Видение розы»! Я могу сказать без преувеличения, что моя жизнь разделена на две эпохи: до и после русского балета. Все наши представления претерпели трансформацию» [12].



А. Н. БЕНУА
Тень. Эскиз костюма к балету «Павильон Армиды»
1907. Гуашь, бронза, серебро, тушь

Упомянутые здесь Жилле балеты, кроме «Половецких плясок» из «Князя Игоря», были показаны уже в следующие сезоны «Русского балета». Все они, в отличие от балетов первого сезона, были поставлены специально для «Русских сезонов». Большая часть балетов первых сезонов шла в декорациях и костюмах Бакста. Его творчество неотделимо от «Русских балетов». Именно теперь Бакст наконец нашел себя, развернулась и расцвела его художественная индивидуальность. И, с другой стороны, художественная часть «Русских сезонов» 1909 — 1914 годов ассоциируется в первую очередь с искусством Бакста. Ни один из «мирискусников» не проявил себя как художник в «Русских балетах» так полно и исчерпывающе, как Бакст. Вместе с тем отчетливо бросается в глаза ограниченность его «диапазона». В отличие от Бенуа, который оформлял и «Павильон Армиды», построенный на реминисценциях XVIII века, и романтические спектакли «Жизель» и «Сильфиды» в духе белотюниковых балетов 1830-х годов, и балаганные сцены «Петрушки», и «Соловья» с его «китайщиной», львиная доля постановок Бакста посвящена Востоку, будь то Восток эллинистический, как в «Клеопатре» (1909), арабский, как в «Шехеразаде» (1910), или древнеиндийский, как в «Синем боге» (1912). Даже когда Бакст оформляет чисто античные сюжеты («Нарцисс», «Дафнис и Хлоя», «Послеполуденный отдых фавна»), под его кистью они нередко приобретают пряный оттенок чисто восточной томной неги. Значительно реже

Бакст разрабатывал мотивы, связанные с традициями романтизма («Карнавал», 1910, «Видение розы», 1911).

Уже первая постановка Бакста в «Русских сезонах» — «Клеопатра» 1909 года — произвела на зрителей огромное впечатление свежестью и новизной в решении образа эллинистического Египта. «Клеопатра» делала лучшие сборы, — сообщал в «Речи» Бенуа.— Тут все было очарование, именно очарование, начиная с декорации Бакста, второпях, довольно грубо написанной, но такой красивой по замыслу, по своим гранитно-розовым и мрачно-фиолетовым краскам. На этом странном, действительно южном, горячем и душном фоне так богато загорались пурпуры костюмов, блистало золото, чернели плетеные парики, так грозно надвигались замкнутые как гроб и как саркофаг испещренные письменами носилки Клеопатры. На этом суровом, твердом каменном фоне такими искристыми, нежными и кошачьими казались пляски тоненьких египтянок и такими мощными плавные движения бронзовых мускулистых египтян» [13].



А. Н. БЕНУА
Шут. Эскиз костюма к балету «Павильон Армиды»
Гуашь, тушь, серебро, бронза

В декорации ко второму акту «Дафниса и Хлои» (1912) Бакстом представлен также суровый южный пейзаж с раскаленными солнцем оранжево-красными скалами, с гористыми склонами, поросшими скудной растительностью, с темно-фиолетовым морем вдали и бледным от зноя небом. В своих декорациях к балетам на античные темы Бакст избегает укоренившейся при этих сюжетах на сцене красивости, обычно создает суровые, иногда сумрачные пейзажи, построенные в скупой, сдержанной красочной гамме.

В декорации к «Шехеразаде» (1910), напротив, краски буйствуют в изображении тяжелых изумрудно-зеленых драпировок, устилающего пол кроваво-красного ковра и таинственного синего сумрака в глубине сцены.

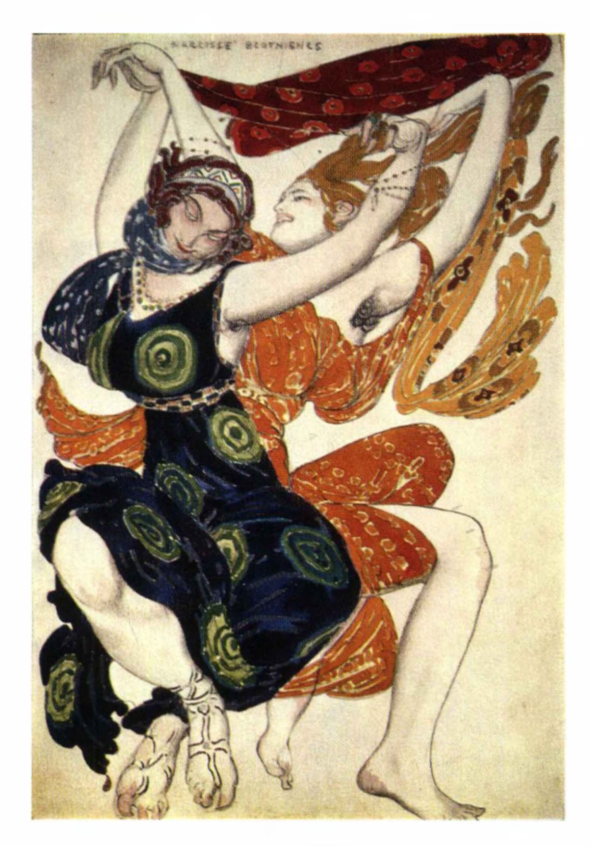
Однако истинной сферой Бакста стали все же не декорации, а театральные костюмы. В эскизах к ним он создал свой собственный законченный стиль, по которому его работы можно мгновенно отличить от работ любого другого художника. В пределах этого стиля Бакст постепенно достиг подлинной виртуозности. В отличие от своих предшественников и большинства современников — театральных живописцев Бакст обычно изображает фигуры в движении, большей частью очень активном и энергич-



Л. С. БАКСТ
Эскиз костюма нимфы Эхо к балету
Н. Черепнина «Нарцисс»
1911. Акв., золото, серебро, кар.

ном. От этого волосы разметываются в стороны, легкие ткани одежд развеваются, заполняя всю плоскость листа эскиза. Создается подобие орнаментального узора, исполненного декоративной красоты. Но художник очень тонко уравновешивает эту самостоятельную декоративную ценность красочного узора, не позволяя ей заслонить природу персонажа.

Поза и костюм очень выразительно характеризуют того или иного героя. Поэтому эскизы Бакста — это не только эскизы костюмов, но и в значительной мере готовый образ. Виртуозно выполнен в этом смысле эскиз костюма нимфы Эхо из балета «Нарцисс» (1911). Лицо и поднятые с покрывалом вверх руки едва намечены карандашом, глаза оставлены без зрачков, как у беломраморных античных статуй. Зато подробно проработано одеяние нимфы — все фиолетовое, напоминающее траурные ирисы различных оттенков. Длинный сиренево-фиолетовый пеплос, затканный кое-где серебром, весь в струящихся к земле мелких складках, подчеркивает движение подгибающихся от горя ног нимфы. Вся фигура рисуется на фоне развернутого за спиной более темного плаща,



Л. С. БАКСТ
Две беотийки. Эскиз костюмов к балету
Н. Черепнина «Нарцисс»
1911. Акв., гуашь

мрачно-фиолетовый цвет которого еще усугубляется распущенными черными волосами. Бакст извлекает максимальный образный эффект из сопоставления белого тона бумаги в изображении лица и фиолетовых одежд, на фоне которых это лицо приобретает особую выразительность.

Совсем иначе даны образы двух беотиек в эскизе к тому же балету. По контрасту с благородно-траурным обликом нимфы Эхо их фигуры в ярких одеждах охвачены вакхическим исступлением. Руки подняты и сплетены в танце, одежды и волосы развеваются, согнутые ноги выдвинуты вперед. Одна из пляшущих — в синей тунике с зеленым концентрическим узором — опустила глаза, щеки ее разгорелись, на губах блуждает томная улыбка. Другая — в красной одежде, — подняв красное покрывало с зеленым узором, запрокинула голову, а рыжие волосы разметались.

Характер образа беотиек очень типичен для творчества Бакста. У него часто встречаются эскизы костюмов, героини которых полны вакхического экстаза или томной неги. Видимо, такие вакханки и плясуньи с полуоткрытыми ртами, нарумяненными пятками и коленами, в цветных



Л. С. БАКСТ
Эскиз костюма к балету М. Равеля
«Дафнис и Хлоя»
1912. Акв., гуашь

одеждах и звенящих браслетах дали повод Серову говорить о «сладкой роскоши» театральных работ Бакста.

Бакст не только был автором большинства декораций к «Русским балетам» первого периода, но и принимал активное участие в разработке либретто многих из них, в частности «Шехеразады» и «Нарцисса». Это весьма характерно для спектаклей «Русских сезонов». Можно сказать, что они были коллективным созданием большой группы лиц, связанных с «Миром искусства».

В этом смысле интересна история возникновения постановки «Жар-Птица», ставшей «гвоздем» второго сезона, проходившего в Гранд-Опера. «Два года тому назад, — писал Бенуа тотчас после показа «Жар-Птицы» в 1910 году, — я в диалоге о балете, помещенном в сборнике статей о театре, изданном «Шиповником», высказал, между прочим, мечту о том, чтобы появилась настоящая русская (или даже славянская) «мифология» в балете... Когда в прошлом году было решено осуществить этот настоящий русский балет (о, неудобное слово в подобной комбинации, все горе в этом слове «балет», наводящем неминуемо на мысли о



Л. С. БАКСТ
Эскиз костюма для «Valse noble» к балету «Карнавал» на музыку Р. Шумана
1910. Акв., гуашь

чем-то жеманном, «рококошном»), итак, когда было решено в «дирекции Дягилева», что настал момент создать русскую хореографическую сказку... то стали эту сказку сочинять общими усилиями. Музыку должен был писать Черепнин, ставить танцы, разумеется, Фокин, сюжет был найден, кажется, П. П. Потемкиным. Разработкой фабулы занялась целая, очень своеобразная «комиссия», в которой приняли участие и Черепнин, и Фокин, и я, и Стеллецкий, и Головин, и несколько литераторов, среди которых неоценимые указания и материалы сообщил А. М. Ремизов, величайший знаток русской сказки, чудесный художник, прямо живущий в ней и говорящий о самых невероятных чудесах, как о своих хороших знакомых. Тон Ремизова много способствовал оживлению (разрядка Бенуа. — *Н. Л.*) создания нашего балета, оно дало нам какую-то веру в него и несколько смягчило то, что было в нашей работе искусственного. Однако по дороге, довольно мучительной, к осуществлению большинство участников отпало и даже бросил затею Черепнин, тем временем совершенно охладевший к балету вообще. Мечты о «Жар-Птице» нашли себе затем выражение в одной форме — в ряде симфони-



А. Н. БЕНУА
Ряженый. Эскиз костюма к балету И. Стравинского «Петрушка»
1911. Акв., гуашь, серебро, тушь

ческих картин, из которых первая, очень колоритная и любопытная, была исполнена в симфоническом русском концерте. Вместо Черепнина музыку к затеянному балету взялся написать юный композитор, ученик Римского-Корсакова и сын знаменитого оперного певца И. Ф. Стравинский, и нужно сознаться, что смелость Дягилева, поручившего наугад такое рискованное дело художнику, себя еще ни в чем серьезном не проявившему, что эта смелость оказалась как нельзя более «благополучной». Если в чем другом «Жар-Птица» еще не вполне то, о чем мечталось, то по своей музыке это уже сразу достигнутое совершенство» [14].

Однако, несмотря на успех «Жар-Птицы» у публики, успех не только музыки Стравинского, но и декораций Головина (костюм Жар-Птицы был выполнен по эскизу Бакста), хореографии Фокина, блестяще воплощенной им самим (в роли Ивана-Царевича), Тамарой Карсавиной (Жар-Птица) и другими, «мирискусники» не были вполне удовлетворены балетом, то было не то, «о чем мечталось».

И Бенуа очень отчетливо сформулировал в той же статье причины этой неудовлетворенности. «Главный недостаток «Жар-Птицы», — писал



А. Н. БЕНУА
Балерина. Эскиз костюма к балету И. Стравинского «Петрушка»
1911. Акв., белила, бронза, серебро

он, — это ее фабула, ее либретто. В ней есть что-то ребяческое. Это опять «сказка для детей», а не сказка для взрослых» [15].

«Сказкой для взрослых» стал «Петрушка», осуществленный в следующем, 1911 году. Именно в этой постановке воплотились наконец мечты «мирискусников» иметь с в о й театр, на котором можно было бы дать полностью то, что мерещится, что соблазняет и что нудит к творчеству» [16]. В «Петрушке» пригодились все давние и недавние увлечения «мирискусников» — и пристрастие к 30 — 40-м годам XIX века, и любовь к фантастике Гофмана, и испытанное еще в детстве восхищение от балаганов и масленичных гуляний на Адмиралтейской площади, и «открытие» «Миром искусства» русской народной игрушки и лубка, и присущее «мирискусникам» острое чувство театральности. Но спектакль не стал только демонстрацией всех этих качеств. Они послужили лишь фундаментом для своеобразной «балетной драмы», выражающей вполне современные идеи и мироощущение. Недаром иные критики находили. что в «Петрушке» «слишком много от Достоевского», или сопоставляли его с «Балаганчиком» Блока [17]. Разумеется, значительностью своего содержания

«Петрушка» в большой мере обязан музыке Стравинского. «Когда я сочинял эту музыку, — вспоминал композитор об отрывке, положенном в основу второй картины «Петрушки», — перед глазами у меня был образ игрушечного плясуна, внезапно сорвавшегося с цепи, который своими каскадами дьявольских арпеджио выводит из терпения оркестр, в свою очередь отвечающий ему угрожающими фанфарами. Завязывается схватка, которая в конце концов завершается протяжною жалобой изнемогающего от усталости плясуна» [18]. Но удача балета в постановке 1911 года объясняется, несомненно, не только музыкой, но прежде всего тем на редкость счастливым равновесием музыки, либретто, разработанного совместно Стравинским и Бенуа, живописного и хореографического воплощения, которое отмечали все участники этой постановки. «Петрушка» — самый яркий пример той синтетичности, о которой смолоду мечтали «мирискусники» и о которой впоследствии говорил Блок: «Россия — молодая страна, и культура ее — синтетическая культура. Русскому художнику нельзя и не надо быть «специалистом». Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте... Так же, как неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга — философия, религия, общественность, даже — политика. Вместе они и образуют мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры. Слово и идея становятся краской и зданием. . .» [19].

В подобном смысле «Петрушку» Стравинского — Бенуа — Фокина можно по праву считать кульминацией сезонов «Русского балета». Пусть «Клеопатра» или «Шехеразада» Фокина — Бакста были захватывающим зрелищем, полным экстатического буйства красок и движений, но в них музыка и зрелище не были столь органично слиты, как в «Петрушке», а главное — в самом содержании балетов за всей простотой сюжета не было той многозначительности и глубины, как в «Петрушке». Немалую роль при этом сыграло и исполнение роли самого Петрушки В. Нижинским, по общему признанию современников, обладавшего гениальным дарованием исполнителя.

Композиция «Петрушки» «симметрична». Две картины масленичного гулянья на Адмиралтейской площади с завязкой и развязкой действия обрамляют две другие сцены, в которых разыгрывается драма Петрушки. Мир реальный, вполне земной, бытовой окружает фантастическое бытие кукол. Соответственно написаны декорации Бенуа. В первой картине царствует «улица», балаганы и народное гулянье, Бенуа еще застал их в детстве и с нежностью вспоминал о них в старости [20]. Художник с упоением воссоздает сцену уличного веселья в холодный зимний день. Уже аляповатые ярко-синие павильоны с красным и синим узором окон по бокам сцены задают эскизу декорации определенную ноту. Слева видны балаганы с Дедом и Козой, зазывающими народ на балкончике, справа — ларьки с разной снедью, а в глубине за пестрой ситцевой занавеской —



А. Н. БЕНУА
Комната Петрушки. Эскиз декорации к балету И. Стравинского «Петрушка»
Гуашь, акв., бронза, тушь



А. Н. БЕНУА
Комната Арапа. Эскиз декорации к балету И. Стравинского «Петрушка»
Гуашь, акв., бронза, серебро

маленькая сцена, где потом по знаку Фокусника появятся Петрушка, Балерина и Арап. Народные типы гуляющих разработаны Бенуа в бесчисленных акварелях. Тут кучера и кормилицы, шарманщики и лакеи, старые барыни и офицеры, уличные танцовщицы и мастеровые, цыганки и дети.

При создании эскизов костюмов Бенуа опирался на материал искусства 1830—1840-х годов, и на их полях нередко встречаются пометки художника: «с Щедровского», «с Тимма». В процессе работы образы трансформировались, и пляшущий ряженый в сарафане и душегрейке (собр. И. С. Зильберштейна) очень далек от кучера или мастерового, заимствованного с литографий Щедровского (Русский музей). Вслед за Бакстом Бенуа представляет теперь фигуры в движении, вроде упомянутого ряженого или уличной танцовщицы в платье из разноцветных лоскутов, вертящейся, уперев «ручки в бочки».

На фоне веселящейся толпы появляются три основных персонажа балета. «В этот общий чад, — писал Бенуа, — в этот визг гармоник, топот кучеров, бряцание каруселей, говор и хохот Стравинский вставил партию своего «Петрушки». На фоне улицы, на фоне ее первобытной, довольно звероподобной души, жадной до веселья, жадной до скандала, но тупой

к пониманию более утонченных ощущений, он заставляет жить и страдать своего героя — Петрушку» [21].

В решении образа Петрушки Бенуа отталкивался от своих детских впечатлений, когда он смотрел представления бродячего петрушечника: «И вот появляется над ширмами крошечный и очень уродливый человечек. У него огромный нос, а на голове остроконечная шапка с красным верхом. Он необычайно подвижной и юркий, ручки у него крохотные, свои же тоненькие ножки он ловко перекинул через борт ширмы» [22]. Эта «остроконечная шапка с красным верхом» сохранена Бенуа у Петрушки в постановке 1911 года, равно как и белое одеяние, отдаленно напоминающее традиционный костюм Пьеро.

К тем же представлениям петрушечника восходит и фигура Арапа, появлявшегося в интермедии. «Ни с того ни с сего, — вспоминал Бенуа, — выныривают два в яркие костюмы разодетых черномазых арапа. У каждого в руках по палке, которую они ловко подбрасывают вверх, перекидывают друг другу и, наконец, звонко ею же колошматят друг друга по деревянным башкам» [23]. Эскиз костюма Арапа — один из лучших среди этого цикла Бенуа. Тупоголовый, самовлюбленный удачник — Арап стоит, расставив ноги, лицом к зрителю. Он будто доволен своим нарядным зеленым одеянием с откидными рукавами и серебряным позументом. На голове красуется зеленая шапка с пушистым синим пером, в ушах серьги. На лиловом лице выделяются белки глаз и ярко-красные толстые губы.

Балерина также представлена фронтально. Странно висящие локтями вбок руки и расставленные ножки передают ее кукольность. Художник удачно сгармонировал блекло-малиновый, разбеленный тон ее широкой юбочки, из-под которой видны отделанные кружевом панталоны, с ярко-красным цветом корсажа и шапочки. Появившиеся из-за раздвинутого занавеса балаганчика в первой картине куклы постепенно оживают. Во второй и третьей картине начинается их закулисная жизнь. С «улицы» с ее немудреными забавами Бенуа переносит нас в фантастическое жилище Петрушки. На черном фоне стен, сходящихся в глубине под углом (новшество Бенуа), рассыпаны золотые звезды. Справа на стене портрет мага-фокусника, которому Петрушка бессильно и жалобно грозит кулачком. В третьей картине — жилище Арапа. Вместо черной тьмы с мерцанием звезд у Петрушки здесь на красных стенах лубочно написанные экзотические пальмы с невиданно огромными цветами и плодами. Под тропическими пальмами бегают белые зайцы. Бенуа передает здесь жаркие тропики, как бы становясь на точку зрения лубочного живописца [24]. В этой комнате с пылающими стенами и разыгрывается кульминация кукольной драмы, когда Петрушка тщетно пытается бороться с Арапом за сердце Балерины и разъяренный Арап гонится за ним с саблей.

Последняя картина возвращает нас на площадь с балаганами, где ряженые пляшут «при свете потешных огней и под падающим снегом» [25].



А. Н. БЕНУА
Петрушка. Эскиз костюма к балету
И. Стравинского «Петрушка»
1911. Гуашь, тушь, серебро

Здесь, прервав пляс ряженых, завершается драма Петрушки. «Петрушка» длится всего 3/4 часа, — писал Бенуа, — но за это время проходит как в фокусе жизнь не только одного человека, но и вся трагедия столкновения жизни о д н о г о с жизнью в с е х» [26].

«Петрушка» принадлежит, на наш взгляд, к удачнейшим созданиям Бенуа. Его эскизы костюмов и декораций лишены живописной виртуозности, какой-либо «затейливости». Но при всей простоте художественных средств созданные им образы и петербургского гулянья, и фантастического мира кукол, и отдельных персонажей отличаются оригинальностью живописного мышления, «найденностью» характеристик. Эскизы декораций и костюмов к «Петрушке» 1911 года принадлежат к вершинам творчества художника.

«Петрушка» занял центральное место в программе парижского сезона 1911 года.

В последующие два года в «Русских балетах» намечается перелом. Он выражается прежде всего в постепенном переходе руководства «Русскими сезонами» от группы названных выше лиц к одному Дягилеву, который,



А. Н. БЕНУА
Арап. Эскиз костюма к балету И. Стравинского «Петрушка»
1911. Акв., белила, серебро, бронза

видимо, не без влияния знакомства с ритмопластическими идеями Далькроза (личное знакомство Дягилева и Нижинского с Далькрозом произошло в 1912 г.) способствует новым хореографическим тенденциям, выдвигая в качестве балетмейстера В. Нижинского, который ставит «Послеполуденный отдых фавна» (1912) и «Весну Священную» Стравинского (декорации Н. Рериха, 1913). В связи с этим Фокин был вынужден уйти из «Русских балетов». «Русские сезоны» в Париже превращаются в «Русские балеты Дягилева», который все чаще привлекает теперь музыку современных иностранных композиторов («Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси, «Дафнис и Хлоя» Равеля, «Синий бог» Рейнальдо Гана в сезоне 1912 г., «Легенда об Иосифе» Р. Штрауса в сезоне 1914 г., везде — декорации и костюмы Бакста). К сочинению сценария «Синий бог» привлекаются Ж. Кокто и Ф. де Мадрацо. Постепенно «Русские балеты» приобретают характер частной антрепризы Дягилева. Бенуа отходит от «Русских балетов» и увлекается работой в Художественном театре. Последней постановкой «Русских балетов», в которой он принимает горячее участие, был оперно-балетный вариант «Золотого петушка»



А. Н. БЕНУА
Знаменосец. Эскиз костюма к «Празднеству» К. Дебюсси
1912. Акв., гуашь, серебро, бронза

(1914). Не имея времени для выполнения эскизов декораций, Бенуа рекомендует Н. Гончарову, что кладет начало международной известности художницы.

Первая мировая война прервала деятельность «Русских балетов». Они возобновились в 1917 году, когда был поставлен «Парад» Сати — Пикассо — Мясина. Но этот период «Русских балетов» уже не принадлежит истории «Мира искусства» и лишь частично — истории русской культуры. Теперь привлекается преимущественно музыка западных композиторов, приглашаются иностранные художники — Пикассо, Матисс, Дерен, Брак, Руо [27]. Изредка ставятся новые произведения Стравинского («Свадебка», «Байка про Лису», «Пульчинелла», «Поцелуй феи») и Прокофьева («Стальной скок», «Блудный сын»). В разработке сценариев принимает близкое участие Ж. Кокто. И лишь балетмейстеры до самого конца «Русских балетов» остаются воспитанниками русской школы — Л. Мясин, Д. Баланчин, Б. Нижинская и, наконец, С. Лифарь.

«Русские балеты» дали мировое имя С. П. Дягилеву. Его слава была так велика, что недостаточно сведущие люди приписывали ему и разра-



К. А. СОМОВ
Эскиз костюма Коломбины для Анны Павловой
1909

ботку сюжетов, и хореографию «Русских балетов». Воспоминания Фокина и Бенуа полны подобных рассказов и содержат немало горечи по этому поводу. В настоящее время, когда изданы воспоминания участников «Русских сезонов» и проделана и у нас и на Западе немалая работа по изучению «Русских балетов», истина восстановлена, и Дягилеву отведена более скромная роль в истории этой замечательной страницы русской культуры. И все же этому не музыканту, не хореографу и не художнику принадлежит неотъемлемое место в «Русских балетах», как и в истории «Мира искусства». Недаром Стравинский назвал его «исключительной личностью» и отметил его «необыкновенный дар распознавать все, что свежо и ново» [28], а такой человек, как Нестеров, который по складу натуры, духовному воспитанию и мироощущению во многом был ему прямой противоположностью, посвятил Дягилеву яркую характеристику, отмечая его «огромные дарования» и «дерзновения» и сожалея о том, что они не были должным образом оценены и использованы на родине. Эти слова Нестерова во многом совпадают с тем, что писал еще в эпоху первых «Русских сезонов» Бенуа: «Спектакли Дягилева, состоявшиеся исключи-

тельно благодаря фантастической энергии этого единственного деятеля и несмотря на недостойные препоны, явившиеся ему со всех сторон, были не только апофеозом русского искусства в мировой столице, но и особым этапом в истории развития этого самого искусства. Я хочу сказать, что эти спектакли настолько отличались и по подъему, и по выдумке, и по красочности, и по всей своей чудесной (разрядка Бенуа. — *Н. Л.*) удачности от того, чем мы сами можем любоваться на родине, что и лучшее из «домашнего» кажется теперь вялым и безутешным. Это не доказывает того, что русское искусство следует создавать за границей, но зато наглядно показывает, какие огромные силы остаются у нас схороненными, как бездарна пользоваться казенная дирекция имеющимся у нее под руками материалом, способным создать невиданный расцвет театрального искусства» [30].

«Русские балеты» привлекли внимание марксистской критики в лице А. В. Луначарского, писавшего о них в цикле «Парижские письма. Русские спектакли в Париже» в журналах «Театр и искусство» (1913) и «Современник» (1914). А. В. Луначарский отметил большую положительную роль «Русских сезонов» в ознакомлении Запада с русским искусством и музыкой, о их явном влиянии на зарубежное искусство и даже моды и меблировку квартир. «В настоящее время, — писал Луначарский в 1913 году, — является уже бесспорным, что в некоторых областях искусства Россия занимает одно из первых мест и дает Европе блестящие примеры для подражания. Уже художественная выставка, устроенная в Париже г. Дягилевым несколько лет назад, открыла для многих глаза на своеобразие и талантливость наших художников. Тем не менее, трудно сказать, чтобы русская живопись в какой-нибудь мере влияла на Запад. Быть может, только теперь, с открытием сокровищ религиозной живописи старой Руси, чисто русские влияния начали проноситься над Европой. Не то в области искусства театрального, прежде всего декорационной живописи и костюмов. Здесь крупнейшие русские художники, вроде Рериха, Бенуа, отчасти Юона и Добужинского и в огромной мере Бакста, произвели настоящую революцию» [31].

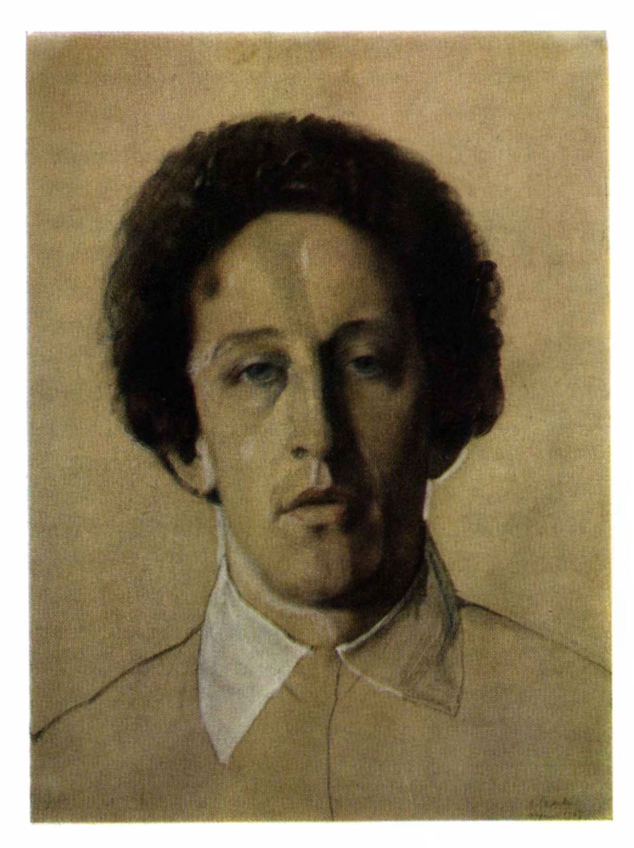


ГЛАВА ШЕСТАЯ



НАРЯДУ с организацией «Русских сезонов» и активным в них участием «мирискусники» в 1907—1917 годах продолжали работу и во многих других областях. До 1910 года они продолжали выставляться в «Союзе русских художников». Однако настоящего единства между «мирискусниками» и московскими художниками, составлявшими ядро «Союза», так и не было достигнуто. Слишком различны были творческие устремления и традиции «здоровых простых реалистов и художников, объединенных, — по выражению Сергея Маковского, — «ретроспективной мечтательностью» [1], как обозначил обе главные группы внутри «Союза» Бенуа. «Худой мир» между ними был нарушен окончательно в 1910 году. Поводом послужили «Художественные письма» Бенуа в «Речи», где он разбирал очередную выставку «Союза» и назвал «арьергардом» этого объединения представителей «старой гвардии» — Л. Пастернака, Переплетчикова, А. Васнецова, а «балластом «Союза» в полном смысле слова», — Аладжалова, Мамонтова, Степанова, Архипова [2]. Правда, Бенуа здесь же добавил, что «самый невзрачный этюд этих художников содержит все-таки бесконечно больше художественных элементов, нежели произведения избранников русской публики: гг. Крыжицких, Кондратенко, Крачковских и Волковых» [3], но эта оговорка насчет бесконечного превосходства «союзников» над петербургскими салонными живописцами не спасла положения. Московские художники были жестоко обижены за себя и за своих товарищей. Они послали Бенуа письмо, подписанное двенадцатью видными членами «Союза», с протестом по поводу подобных выступлений в печати против своих товарищей по художественному объединению [4]. После этого Бенуа вышел из «Союза русских художников». Вслед за ним из «Союза» вышли Бакст, Билибин, Браз, Грабарь, Кустодиев, Добужинский, Лансере, Остроумова-Лебедева, Рерих, Сомов, Серов. Решено было возродить «Мир искусства». Председателем был избран Рерих, членами комитета — Бенуа, Грабарь, секретарем — Добужинский.

В начале 1911 года в Петербурге открылась первая выставка «Мира искусства». Основатели общества не стремились к групповщине. Они мечтали, по словам Бенуа, «сделать выставку «Мира искусства» обнимающей все направления и течения под общим девизом художественности и даровитости» [5]. На выставку был приглашен широкий круг художников, начиная от «Нового общества» до «Голубой розы», «Венка» и «Бубнового валета». Сомов соседствовал на ней с Гончаровой, а Добужинский с Сарьяном. На выставке было немало интересных и значительных вещей. Бенуа в своем обзоре выставки особо отмечал работы Сапунова, Сарьяна, Добужинского, Кустодиева («Ярмарка»), Рериха, скульптуру



К. А. СОМОВ
Портрет А. А. Блока
1907. Граф. и цв. кар., гуашь

молодого Матвеева. И однако даже дружественная художественная критика констатировала, что подлинное «возрождение» не состоялось и состояться не может, так как не может быть единства устремлений между коренными «мирискусниками» и наиболее яркими и талантливыми представителями молодого поколения. «Новые цели, новые «обетованные земли» открылись художникам следующего поколения, — писал С. Маковский в «Аполлоне». — Бывшие сотрудники Дягилева о с т а л и с ь как творцы, как отдельные крупные индивидуальности и как определенная школа, но — как группа, связанная общим эстетическим мировоззрением, пылом общих завоевательных стремлений — они уже в прошлом, в очень недавнем, конечно, и все же — в прошлом» [6].

Подмеченный С. Маковским антагонизм между основоположниками «Мира искусства» и представителями новых течений в русской живописи в дальнейшем не утихал. Если примкнувшие к обществу Б. Анисфельд, З. Серебрякова, С. Судейкин, С. Чехонин, Г. Нарбут, Д. Митрохин определенными сторонами своего творчества были связаны с основной линией развития «Мира искусства», то К. Петров-Водкин, М. Сарьян, П. Кузне-

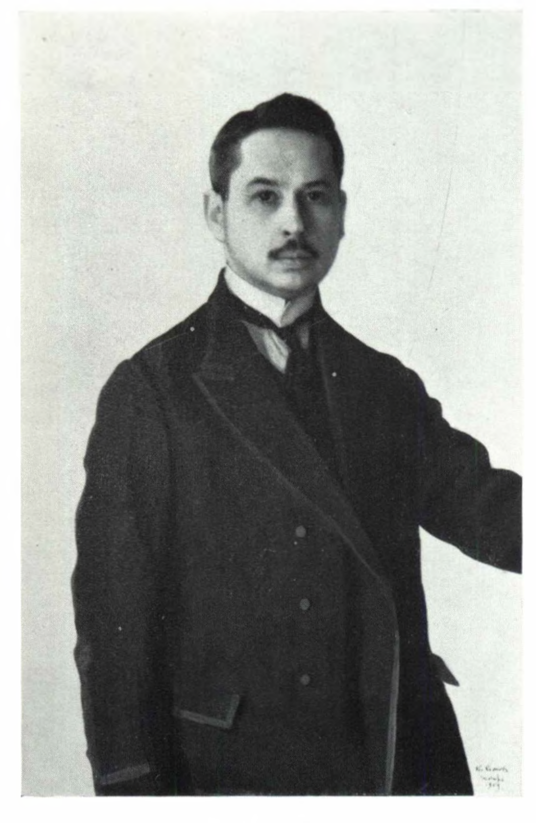


К. А. СОМОВ
Портрет Е. Е. Лансере
1907. Граф. и цв. кар., белила

цов, Б. Григорьев, П. Кончаловский и другие были связаны с ним только совместными выступлениями на выставках. «К нам уже и не всякий, — писал Бенуа, — шел с той готовностью, как в то время, когда «Мир искусства» был, бесспорно, наиболее передовой группой» [7]. Он был прав в том, что новый «Мир искусства» уже не был цельным организмом, как раньше, и уже не мог занять направляющего места в русской живописи, хотя его мастера продолжали активную творческую работу.

* * *

Если большинство коренных «мирискусников» в период 1907—1917 годов (Бенуа, Бакст, Добужинский, Лансере) работали в основном над театральной декорацией и книжной графикой, то К. А. Сомов уделяет преимущественное внимание станковой живописи и графике. В его станковом искусстве предреволюционного десятилетия явственно преобладают два жанра — портрет и историко-бытовые картины. Пейзаж, которому он раньше уделял много внимания и в жанре которого в 1890-х — начале 1900-х годов им было создано немало превосходных работ, привлекает

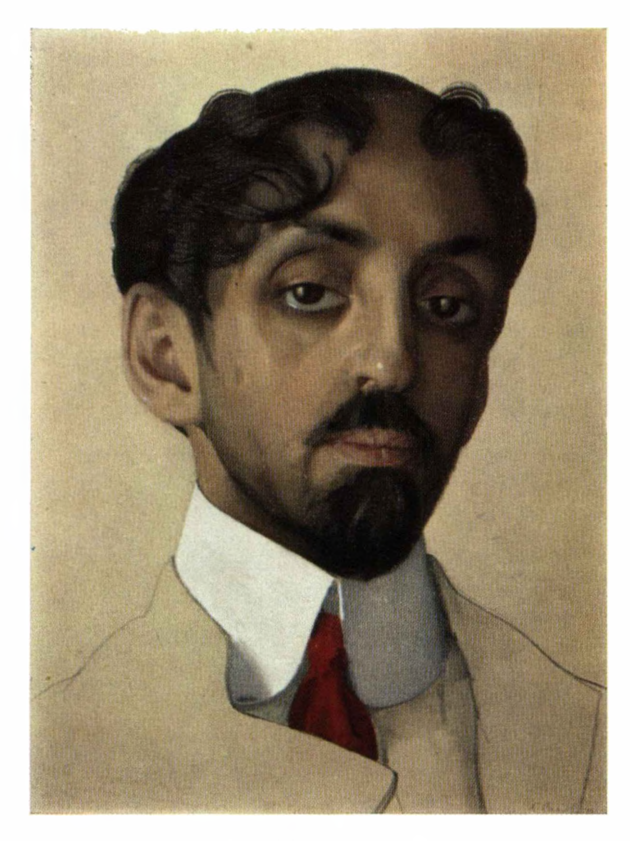


К. А. СОМОВ
Автопортрет
1909. Гуашь, акв.

его все реже и реже. Можно сказать, что он теперь специализируется на двух указанных жанрах. Широкое признание современников доставила Сомову большая серия его графических портретов, среди которых центральное место заняли изображения крупнейших представителей творческой интеллигенции — писателей и художников.

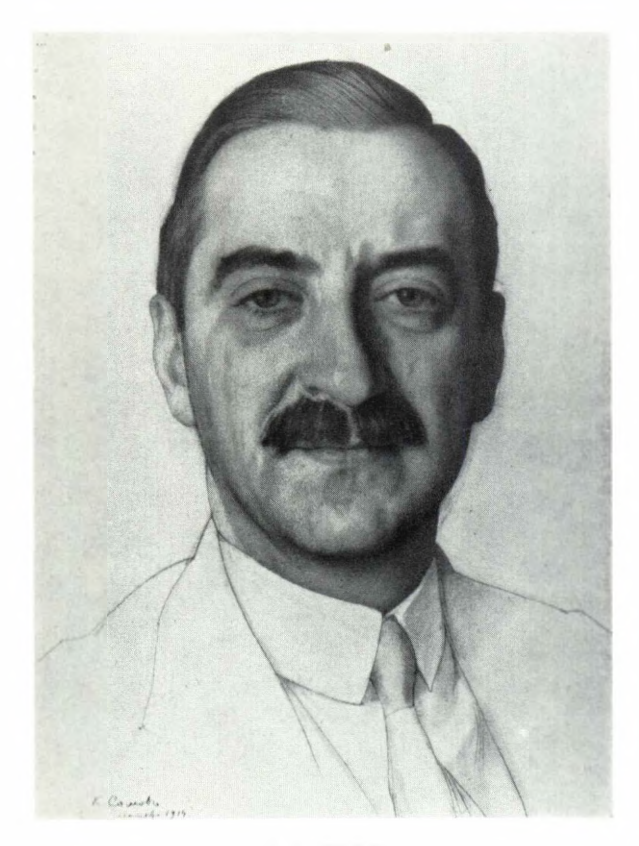
Первым из этого цикла был нарисован разобранный выше портрет поэта Вячеслава Иванова (1906, Третьяковская галерея).

В 1907 году Сомов создает изображения А. А. Блока и Е. Е. Лансере. Надо отметить, что здесь Сомов решительно отказывается от той художественной традиции, на которую он опирался при работе над портретом В. И. Иванова. Скорее, в них можно усмотреть следы самого пристального изучения французского карандашного портрета конца XVI и особенно XVII века с применением сангины (работ Дюмустье Младшего, Ланьо), хотя портреты Сомова ни в коей мере не являются прямым подражанием. Традиции французского карандашного портрета претворены Сомовым до неузнаваемости. Характер образа совершенно иной. В портретах Блока и Лансере Сомов отказывается от подробностей, стре-



К. А. СОМОВ
Портрет М. А. Кузмина. Вариант
1909. Гуашь, акв., граф. кар.

мится к предельной лаконичности. Поколенное изображение с бытовым жестом руки, как это было в портрете В. Иванова, уступает теперь место погрудному (в портрете Лансере) и даже оплечному (в портрете Блока) изображению. Все несущественные детали отбрасываются. Сомов скупо намечает контуром лишь силуэт плеч и те детали костюма, которые неотъемлемы от облика изображенного — отложные воротнички, которые всегда носил Блок, и художнический бант вместо галстука — у Лансере. В противоположность лаконизму в изображении фигуры и костюма лица портретируемых тщательно проработаны и в их передачу художник вводит немногочисленные цветные акценты, которые в портрете Блока звучат особенно выразительно. Художник передает цветными карандашами холодный, «зимний» взгляд серо-голубых глаз Блока, розоватость полуоткрытых губ, белилами — вертикальную складку, перерезающую гладкий лоб. Лицо Блока, обрамленное шапкой густых вьющихся волос, напоминает застывшую маску. Портрет поражал современников сходством. Многие из них отмечали и в жизни присущую Блоку «восковую недвижность черт» [8]. Вячеслав Иванов даже поэтически претворил в стихотворе-



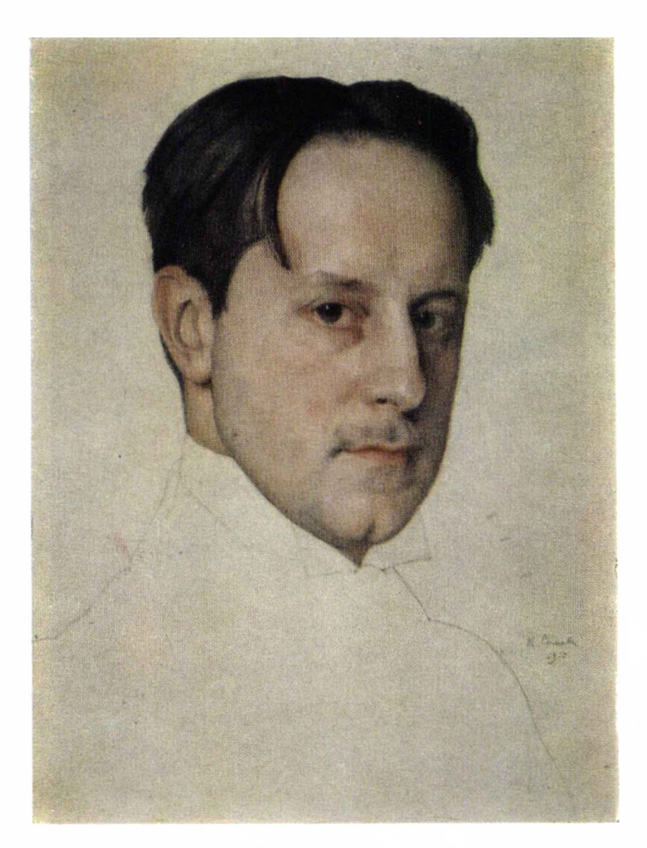
К. А. СОМОВ
Портрет В. Ф. Нувеля
1914. Граф. кар., сангина

нии, посвященном Александру Блоку, «взгляд бесцветный очей божественно пустых» [9].

Сомов в своем портрете возвел в абсолют эту мертвенность черт и тем лишил образ Блока той многогранности, духовного богатства, которые составляли сущность его личности. «В действительности, — как справедливо пишет исследователь творчества Сомова Е. В. Журавлева, — Блок 1907 года был сложней, романтичней» [10]. Сам Блок признавался, что, хотя портрет ему нравится, он его «тяготит».

Если в лучшем из портретов первого цикла — портрете Е. М. Мартыновой — Сомов «поднял», в общем, довольно заурядную модель до сложного, глубоко содержательного образа, то в портрете Александра Блока художник в какой-то мере «низвел» поэта до образа типичного «александрийца» предреволюционной эпохи, представителя рафинированной, но умирающей культуры. Реальный Блок «выламывается» из очерченной Сомовым схемы.

Черты душевного холода, усталости, скептицизма привнесены художником во все портреты, продолжающие этот обширный графический



К. А. СОМОВ
Портрет М. В. Добужинского
1910. Сангина, граф. кар.

цикл. Они есть и в элегантном портрете Лансере с его равнодушным взглядом будто подернутых пленкой глаз, и в акварельном поколенном автопортрете Сомова в синем сюртуке (1909, Третьяковская галерея), и в написанном гуашью портрете поэта М. А. Кузмина (1909, Третьяковская галерея), где красочность гаммы, построенной на сопоставлении смуглого шафранно-желтого лица восточного типа с насыщенным цветом синей поддевки и малиново-красного галстука, не заслоняет от зрителя устало-насмешливого выражения лица и потускневшего взгляда из-под тяжелых век. Устало-снисходительная нотка явственно звучит в подцвеченном сангиной портрете Федора Сологуба (1910, Музей Института русской литературы Академии наук СССР). Пожалуй, несколько отличается от них портрет М. В. Добужинского (1910, Третьяковская галерея). Он столь же, если не более, «элегантен» по форме, как и портреты Блока и Лансере. Тонкой, острой контурной линией намечен на белой бумаге силуэт фигуры. Особенно тщательно проработано графитным карандашом с применением сангины лицо с правильными чертами. В повороте и наклоне головы художник очень тонко передал внимательность, «вос-



К. А. СОМОВ
Портрет Г. Л. Гиршман
1910 1911

питанность» Добужинского, будто прислушивающегося к невидимому собеседнику. Во взгляде умных, внимательных глаз ощущается типично художническая зоркость [11]. Это единственный портрет, в котором меньше отчужденности, холодного равнодушия к окружающему, столь характерных для образов, созданных Сомовым в других портретах цикла.

Внутренний холод, отрешенность образов катастрофически нарастают в портретах Сомова 1910-х годов. Свидетельством тому могут служить подцвеченные карандашные портреты М. Г. Лукьянова (1911, Третьяковская галерея), В. Ф. Нувеля (1914, Русский музей), Г. Л. Гиршман (1915, Третьяковская галерея). Интересно отметить, что это все портреты близких многолетних друзей художника, к которым он относился с сердечной теплотой. Но это совершенно не ощущается в портретах. Например, в портрете Нувеля, с которым Сомов дружил со школьной скамьи в гимназии К. И. Мая, художник безжалостно равнодушен к модели. Он одинаково тщательно «ретуширует» аккуратно уложенные волосы, щеточку подстриженных усов, серые глаза и румянец гладко выбритых щек. При таком одинаково внимательном и одинаково равнодуш-



К. А. СОМОВ
Портрет Е. П. Носовой
1910—1911

ном подходе ко всем решительно деталям целого лицо изображенного становится похожим на муляж. Портрет внешне элегантен, но крайне холоден, даже мертвенен. Он разительно напоминает восковую фигуру из паноптикума.

Графические приемы Сомова становятся все единообразнее. Совершенно теми же приемами холодной «ретуши» он рисует портрет Г. Л. Гиршман. Трудно поверить, глядя на этот портрет, что красотой и обаянием модели Сомов восхищался с редкой для него живостью [12] и что это та же женщина, которая несколькими годами ранее вдохновила Серова на целую серию портретов, принадлежащих к вершинам его творчества. В портрете Сомова от модели будто отлетела душа. Он разглядывает и рисует эту «замечательно милую женщину» как неодушевленный предмет, с таким ледяным безразличием, что портрет производит даже несколько жуткое впечатление [13].

В свое время серия карандашных портретов Сомова вызвала восторженную оценку Бенуа, который писал: «Постепенно из года в год, подобно «галерее Уотса», складывается «галерея Сомова», и эта с виду



К. А. СОМОВ
Портрет Е. П. Олив
1914

невзрачная коллекция «головок на лоскутках» будет говорить о нашем времени такие же полные и верные слова, как говорят рисунки Гольбейна о дворе Генриха VIII, а пастели Латура о днях Помпадур» [14]. Думается, что Бенуа несколько преувеличил значение серии Сомова. Прежде всего, круг его моделей слишком узок для того, чтобы сказать «полные слова» о действительности. Это исключительно круг интеллигентской элиты. Но самая суть заключается, разумеется, не в этом. В отношении Сомова к задачам портретирования проявилась та двойственность, которая вообще присуща его мироощущению, особенно в последнее предреволюционное десятилетие. Будто глубокая трещина разделяет две половины его натуры. Глубокая серьезность в отношении к творчеству и разъедающий скепсис, пристальный интерес к действительности и усталое равнодушие — все это парадоксально совмещается в Сомове. Эта противоречивость была не только личным качеством Сомова. Она была характерна для значительной части интеллигенции тех лет, пропитанной тонкой культурой, невиданной эрудицией, исполненной интеллектуализма, но вместе с тем глубоко изверившейся, не находящей больших идеалов, ане-



К. А. СОМОВ
Портрет Г. Л. Гиршман
1915. Граф. кар., сангина

мичной и бессильной. Именно такая часть интеллигенции дала повод говорить об «александризме» русской культуры той эпохи. К этому кругу принадлежало большинство моделей Сомова (В. Иванов, Кузмин, Нувель и другие). И это мироощущение отпечатлелось в серии графических портретов Сомова с необыкновенной отчетливостью.

Говоря о портретном творчестве Сомова, необходимо упомянуть о его больших парадных портретах, которыми художник прославился уже в несколько ином кругу — кругу буржуазных заказчиков. В 1910-х годах Сомов пишет заказные портреты маслом — Г. Л. Гиршман (1910—1911, Приморский краевой музей им. В. В. Арсеньева, Владивосток), Е. П. Носовой (урожд. Рябушинской, 1910—1911, Третьяковская галерея), Е. П. Олив (урожд. Харитоненко, 1914, там же), М. Д. Карповой (1913, Пермская гос. художественная галерея). Как видно из фамилий заказчиц, это были дамы из богатейших буржуазных семейств. Первой ему заказала портрет Г. Л. Гиршман, после чего Сомов вошел в Москве «в моду» и на него посыпались заказы. Об этом он с юмором писал сестре: «Если бы я удачно работал, то победить Москву мне ничего не стоило

бы, заказы мне уже и теперь все предлагают и все тузовые, 4 т., 10 тысяч и т. п.. Я Лисица и виноград» [15].

Благодаря тому что женские парадные портреты Сомов писал в Москве и регулярно сообщал о своем житье-бытье в Петербург сестре, А. А. Сомовой-Михайловой, мы можем составить представление о некоторых моментах творческого процесса художника. Сомов писал портреты Носовой и Гиршман более года (портреты писались одновременно). Приехал Сомов в Москву с этой целью в январе 1910 года, о чем сообщает сестре в письме от 17 января: «Милая Анюточка, приехал благополучно. Приняли меня [Гиршманы] очень радушно, поместили уютно в отдельной отдаленной комнате. Днем ездил с Гиршманом на выставку Союза, оказавшуюся очень мало интересной, за исключен[ием] п[ортретов] Серова.

Дом у Г[иршмана] большой, старинный и полон роскошных вещей и старины, но не все из нее хорошо, много брик-а-браку. Хозяйка сегодня весь день в очаровательном розовом платье и серой с блестками шали, костюме, в кот[ором] я ее верно буду писать. Днем к нам на фафоклок приезжала и другая моя модель, Носова, оказавшаяся очень и очень интересной для живописи. Блондинка, худощавая, с бледным лицом, гордым; и очень нарядной хорошего вкуса прическе [. . .] »[16].

Сомов писал портреты Носовой и Гиршман очень добросовестно, беспрерывно терзаясь неуверенностью в себе. «Я уже конечно в муках, — пишет он через несколько дней, — почти уверен, что провалюсь со своей работой — что знал прежде, тому разучился, а новых уменья и знания не приобрел! Даже проклинаю себя, зачем меня понесло в М[оск]ву!

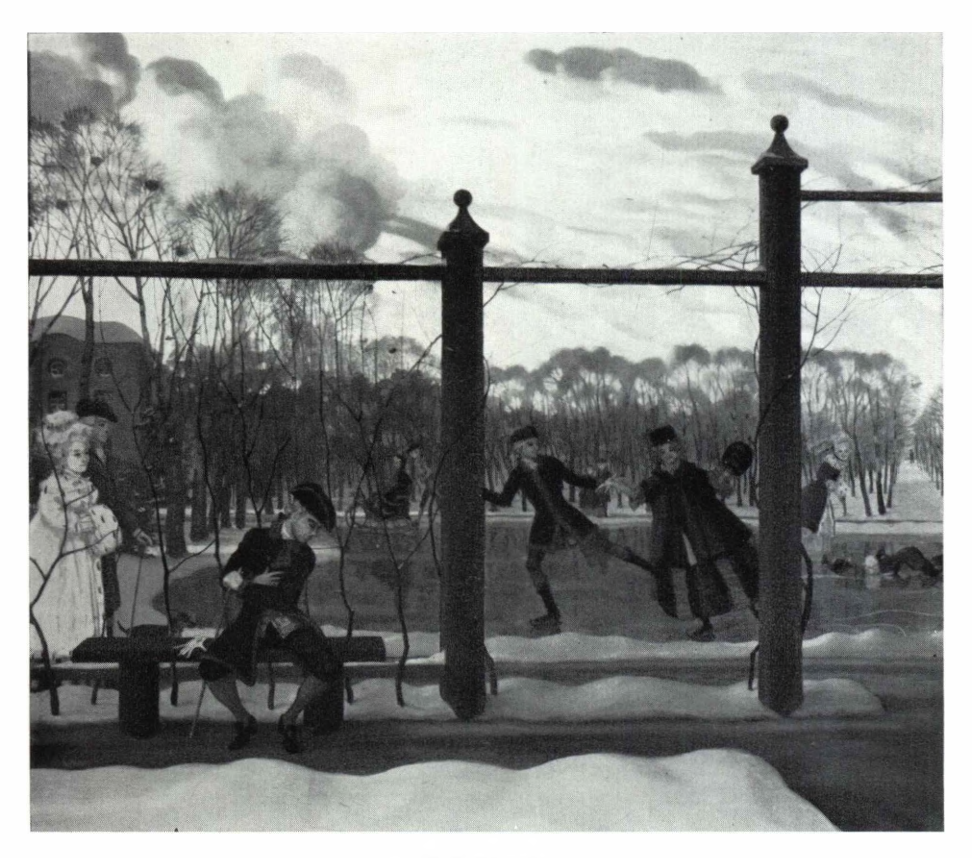
Писать портрет в таком масштабе прямо, я вижу, не по моим силам. Здесь же все в меня верят и предлагают еще заказы. Моя вторая модель [Носова] гораздо интереснее первой — у нее очень особенное лицо. Сидит она в белом атласном платье, украшенном черн[ым] кружевом и кораллами, оно от Ламановой, на шее 4 жемчужных нитки, прическа умопомрачительная [. . .].

И я в первый раз вчера, взяв краски, набросал такую рожу, так неверно и так гадко, что хотелось ей сейчас же признаться в своей немощи и ретироваться навсегда [. . .] Поэтому и в нерабочие часы я хожу с червем под сердцем и тоскую [. . .] » [17].

Неудовлетворенность своим творчеством постоянно звучит в письмах Сомова. Во время пребывания в Москве он посмотрел свои прежние вещи в частных собраниях и в Третьяковской галерее. «Вчера заходил днем к Матвееву, собирателю картин, — пишет он сестре 22 февраля 1910 года, — видел у него мои вещи, и это было тоскливо для меня: вообще и в других местах мне было грустно видеть свои вещи и констатировать, как все почти мной сделанное несовершенно и неценно. Чувствую, придет скоро время, когда это все поймут и ослепление мной пройдет [. . .]» [18]. В письме от 21 марта 1910 года Сомов вновь возвращается к этой теме: «Утром был у И. А. Морозова для осмотра его карт[инной] галереи. Но-



К. А. СОМОВ
Любовное письмо (Дама в красном)
1911—1912



К. А. СОМОВ
Зима. Каток
1915

вые французы, Гоген, Ван-Гог, Матисс, Моне и целая комната фресок М. Дениса: История Амура и Психеи. Видел у него и своих вещей 10 и опять испытал щемящее чувство грусти: все мои вещи мне так не понравились!» [19] И, наконец, о посещении Третьяковской галереи 5 апреля 1910 года: « [. . .] чего боялся, то и испытал: дама в голубом мне не понравилась как и все прочее мое, за исключением маленького автопортрета (видимо, речь идет об акварельном автопортрете 1903 г. — *Н. Л.*), кот[орым] я не был обижен. В общем же в галерее очень много превосходных вещей» [20].

К концу работы над портретами Носовой и Гиршман художник впадает в настоящее отчаяние: «бездарное, гадкое, жалкое полотно, — пишет он о портрете Носовой 30 декабря 1910 года. — На днях я предложил Носовой не считать этот портрет за состоявшийся, но она отказалась, утешала меня, была бесконечно великодушна» [21]. То же было и с портретом Гиршман, который незадолго до завершения он хотел бросить и начать новый, его еле уговорили не делать этого [22]. Закончив наконец портрет Г. Л. Гиршман в мае 1911 года, Сомов сообщает: «[. . .] я себя



К. А. СОМОВ
Осмеянный поцелуй
1908

чувствую теперь как ученик, кончивший экзамен, хотя и на тройку. Третьего дня я кончил портрет Г[енриетты] Леоп[ольдовны]. Чувство очень приятное, ты можешь себе представить! Даже грусть, преследовавшая меня последние дни о моей немощной живописи, я как-то забросил [. . .] портрет некоторым нравится, самой Г. Л., например» [23].

Из приведенных выше отрывков видно, какое огромное внимание Сомов уделял при написании этих портретов туалетам, прическам и т. д. Он хотел создать большие парадные портреты в традициях Рослина и Энгра [24]. Но волнение Сомова и «преследовавшая его грусть» были не напрасны. Весь цикл этих портретов не может считаться большой удачей художника. Уделив основное внимание передаче аксессуаров — блестящему атласу платья, переливам жемчуга в портрете Носовой, кружевам и драпировкам, художник не справился с образами своих героинь. Хотя их холодно-прекрасные лица нельзя назвать незначительными, все же они невыразительны и безжизненны. В отличие от Серова, создавшего в это же время блестящие по концепции и выполнению парадные портреты (особенно портрет О. К. Орловой, 1911), Сомов не сумел решить пробле-

му парадного портрета. Этот цикл примечателен лишь по его тенденции, но не по художественному выполнению.

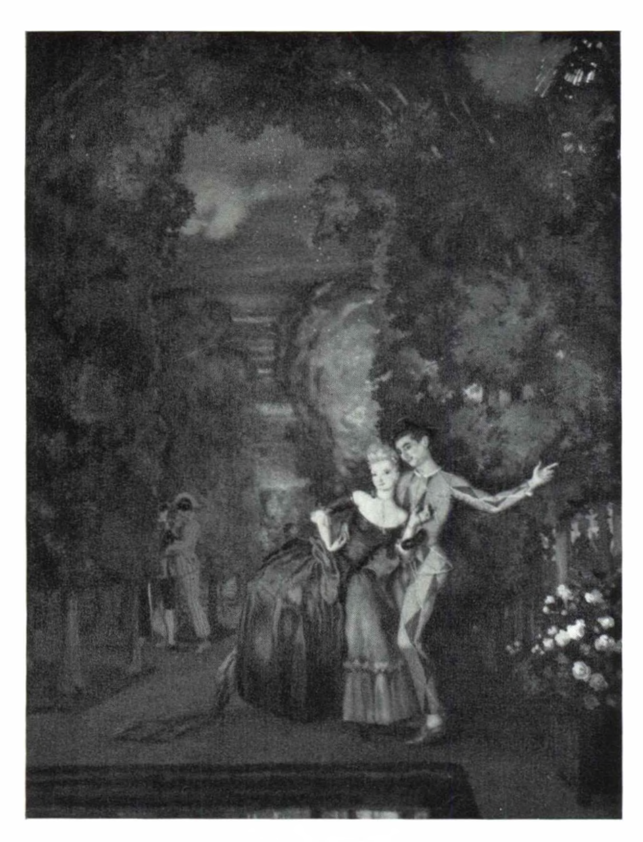
Друзья Сомова по «Миру искусства» не обольщались насчет качества этих произведений. «Боюсь идти смотреть сомовский портрет Генриетты, — писал Грабарь из Москвы Бенуа, — смерть боюсь, потому что слышал, что он еще хуже Носовой, а тот нестерпим на мой дилетантский взгляд» [25]. В другом письме Грабарь с грустью пишет об успехе полотен Сомова в среде московской буржуазии: «В Москве очень много говорят в кругах меценатов и снобов о том, что наконец-то есть pendant к «Даме в голубом», это — «Дама в красном» [26]. А. В. Морозов, по заказу которого она написана, говорят, завещал ее Третьяковке с условием хранить ее в отдельном зале на манер «Венеры Милосской» «La salle de la dame en rouge». Ведь вот какая радость, что наконец-то Сомов дошел, что он «в роде Айвазовского», но и какое это глубокое несчастие. Эта «Дама в красном» неизмеримо хуже не только Носовой, но и прекрасной Генриетты. Я готов был провалиться сквозь землю, когда ее увидел. Никто этого не видит, ну и славу богу, ну и радость, но какое же это несчастие, что так никто ничего и не понимает! Не я, конечно, стану разубеждать этих людей и свергать в их глазах Сомова. Его не свергнуть, но что-то все мы, по-моему, должны предпринять, чтобы как-то помочь ему [. . .] Думаю, что именно теперь была бы как нельзя более кстати его монография» [27].

Упомянутая Грабарем «Дама в красном» (иначе «Любовное письмо») действительно несколько напоминает по композиции «Даму в голубом». И тут и там на фоне старинного парка с фигурами мы видим на первом плане поколенное изображение молодой женщины, повернувшейся к зрителю. Но именно благодаря некоторому формальному сходству композиции бросается в глаза несходство концепции образа, становится особенно наглядной эволюция, проделанная Сомовым за какие-нибудь десять — двенадцать лет.

В «Даме в красном» нет и следа той глубины и содержательности образа, которые отличали «Даму в голубом», той продуманности обманчиво-простой композиции, которая позволила портрету художницы Е. М. Мартыновой стать почти символом если не целого поколения, то значительной части русского образованного общества конца века. Несмотря на все аксессуары романтизма, «Дама в голубом», как мы уже говорили в своем месте, была образом глубоко современным. «Дама в красном» же принадлежит, в сущности, к разряду «галантных сцен», в изобилии писавшихся Сомовым в конце 1900-х — начале 1910-х годов. Недаром самое занимательное в картине — не столько образ самой молодой женщины на первом плане в ее пышном платье с лентами и рюшами, со страусовыми перьями в высокой прическе, сколько изображение фейерверка в глубине картины, где на фоне дымного пламени рисуются узорная листва деревьев и причудливые силуэты кавалеров и дам. Постепенно



К. А. СОМОВ
В лесу
1914



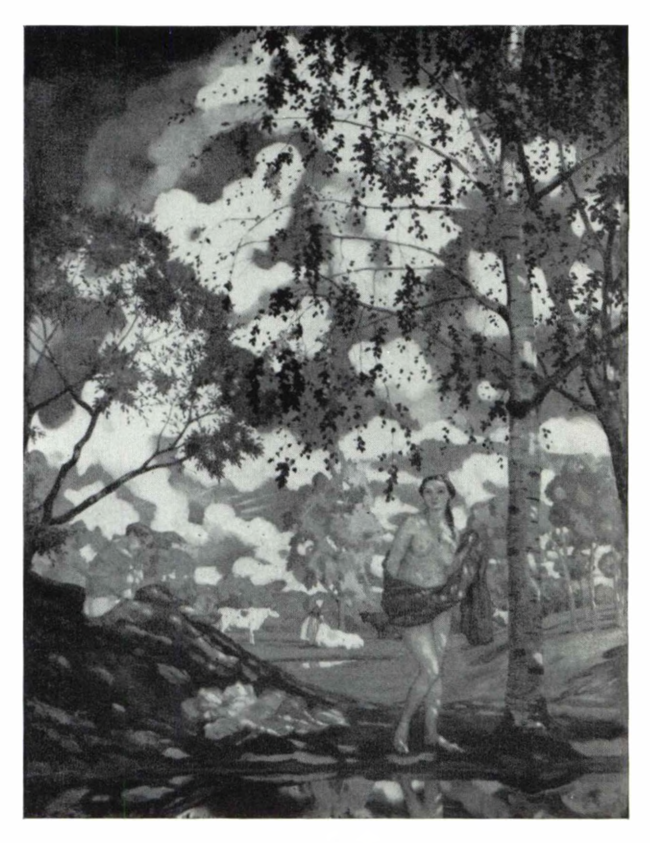
К. А. СОМОВ
Арлекин и дама
1912. Гуашь

из творчества Сомова роковым образом испаряется содержание, и остается лишь холодное мастерство в изображении «галантных празднеств».

Интересно отметить, что именно в этот период глубокого кризиса художник получает официальное признание. 28 октября 1913 года «за известность на художественном поприще» он был избран академиком [28].

Творческий кризис Сомова начала 1910-х годов проявился не только в его портретном искусстве. Его симптомы, хотя не столь бурные и катастрофические, можно заметить и в излюбленном художником историко-бытовом жанре — его «дамах» и сценах «галантных празднеств».

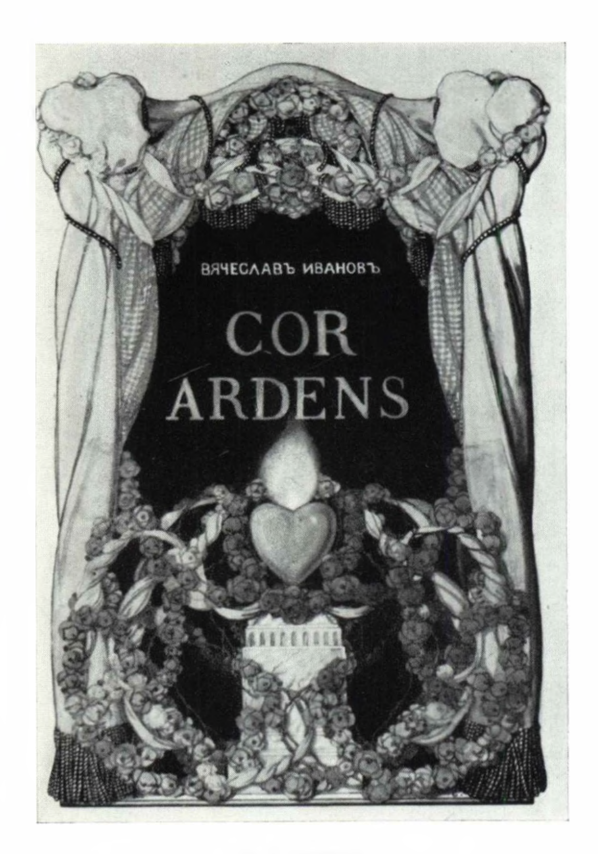
Сомова называли «певцом радуг и поцелуев» [29]. В этом смысле характерна его картина «Осмеянный поцелуй» (1908, Русский музей). Она имеет этапное значение в творчестве Сомова, так как находится на стыке двух тенденций его живописи. В картине еще многое близко его живописи конца 1890-х — начала 1900-х годов, когда Сомов с живым и острым переживанием натуры передавал то мокрую от прошедшего дождя листву, блестевшую на показавшемся из-за уходящих туч солнце, то тени от облаков, скользящие по зеленому лугу, то радугу, весело засверкавшую



К. А. СОМОВ
Летнее утро
1920

над рощами, то лиловые вечерние тени над уставшей землей. Такое непосредственное чувство природы еще есть и в «Осмеянном поцелуе», где Сомов представил уголок омытого дождем парка в теплый, солнечный день. Солнечные пятна играют на мокром от прошедшего дождя красном гравии дорожки, пронизывают густую листву деревьев. Над лужайкой, на которой видны фигурки играющих в волан, поднялась в небе радуга. На фоне этого паркового пейзажа разыгрывается незатейливая галантная сценка — кавалер и дама в костюмах конца XVIII века обнимаются на скамье, а из-за зелени боскета, смеясь, за ними наблюдает другая пара. Фигуры по масштабу не занимают значительного места в картине, основное внимание отдано пейзажу.

И только внимательно приглядевшись, видишь, насколько театрализовано все изображенное здесь Сомовым. Картина построена как театральная сцена. На авансцене, подчеркнутой трельяжем, происходит действие. Прорыв в зелени слева будто служит для входа и выхода актеров, а пейзаж в глубине уподоблен рисованному театральному заднику. Вся картина рационалистически построена, как отрепетированная режиссером ми-

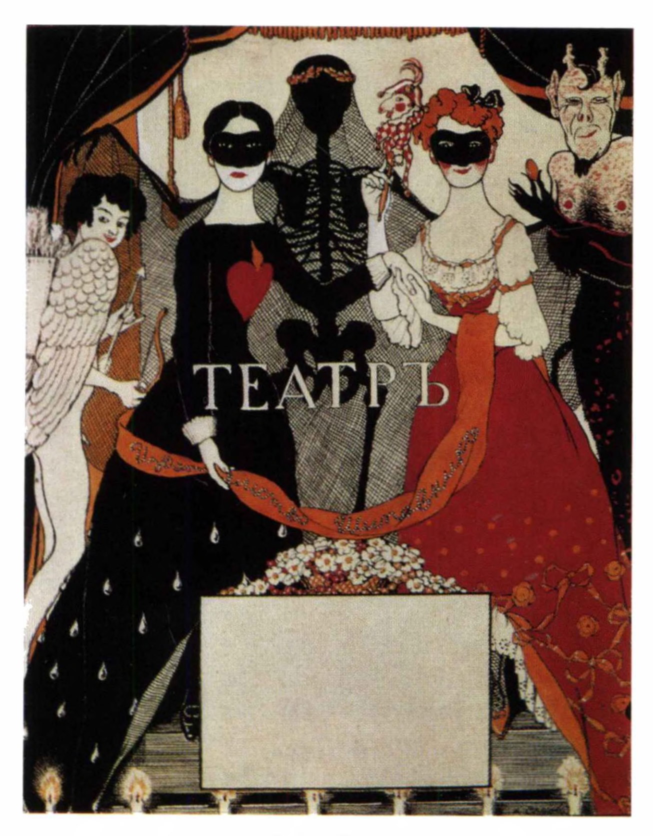


К. А. СОМОВ
Эскиз обложки для книги В. И. Иванова «Cor ardens»
1907. Акв.

зансцена. Здесь нет места живому глубокому чувству. Здесь страсти искусственны, как в шутливой комедии.

Вполне логичным представляется вследствие этого переход Сомова в ближайшие годы к изображению ночных празднеств при искусственном свете фейерверков. Тенденции театрализации, ненатуральность происходящего заметно усиливаются в творчестве художника.

Одной из лучших по качеству работ этого обширного цикла становится гуашь «Арлекин и дама» (1912, Третьяковская галерея, вариант того же года в Русском музее). Художественная концепция Сомова приобретает здесь особую законченность. Все построение картины откровенно уподобляется театральной сцене. Два главных персонажа располагаются на переднем плане, в центре картины, лицом к зрителю, как актеры комедии Мариво, ведущие диалог; фигуры в глубине подобны второстепенным персонажам. Деревья освещены неверным светом фейерверка, как театральными прожекторами, бассейн, часть которого видна на первом плане, заставляет вспомнить об оркестровой яме. Даже точка зрения на действующих лиц снизу вверх кажется взглядом зрителя из театрального зала.



К. А. СОМОВ
Эскиз обложки для книги А. А. Блока «Театр»
1907. Акв.

Художник любуется этим пестрым маскарадом, где изгибающийся Арлекин в своем наряде из красных, желтых и синих лоскутов жеманно обнимает даму в роброне, где ярко горят красные розы, а в небе рассыпается звездами праздничный фейерверк. Для Сомова этот обманчивый мир фантомов с их мимолетным существованием живее самой действительности.

Что белеет у фонтана
В серой нежности тумана?

Чей там шепот, чей там вздох?
Сердца раны лишь обманы,
Лишь на вечер те тюрбаны —
И искусствен в гроте мох.

Запах грядок прян и сладок
Арлекин на ласки падок,
Коломбина не строга.
Пусть минутны краски радуг,
Милый, хрупкий мир загадок,
Мне горит твоя дуга!

(«Маскарад»)[30]



А. Н. БЕНУА
Выход императрицы Екатерины II в Царскосельском дворце
1907. Гуашь

Цикл сомовских «Осмеянных поцелуев», «Фейерверков», «Арлекинов и дам» 1908—1912 годов находит себе аналогию в одновременных стихах поэта М. А. Кузмина, портрет которого, как упоминалось выше, в 1909 году был написан Сомовым.

После «Арлекина и дамы» Сомов пытается написать картину из современной жизни — «В лесу» (1914, Русский музей) и терпит жестокую неудачу. Картина необычна для Сомова своим большим форматом (114×142 *см*). В ней он изображает любовную пару в современных костюмах посреди елового леса. Большой формат в картине вступает в противоречие с масштабом фигур, характер живописи в изображении деревьев — с приемами, какими написаны люди. Кроме того, эротизм изломанных фигур по контрасту с «натуральным» лесом производит особо неприятное впечатление.

Отмечая неудачу картины «В лесу», современная критика справедливо восприняла ее как симптом кризиса «Мира искусства» [31].

В дальнейшем Сомову не удалось выйти из этого кризиса. Его картины второй половины 1910-х — начала 1920-х годов, такие, как «Лето» (1919, из собр. Ф. Ф. Нотгафта), «Пейзаж с радугой», «Летнее утро» [32] (1920, все — в Русском музее), отличаются выписанностью деталей, вплоть до каждого листочка деревьев, некоторой сухостью и холодностью.



А. Н. БЕНУА
Парад при Павле I
1907. Гуашь

В 1907—1917 годах Сомов меньше, чем прежде, работает в области книжного оформления. При этом надо отметить, что стиль его книжной графики заметно меняется. Если сравнить его наиболее значительные работы периода после первой русской революции, как, например, обложка «Театра» А. Блока (1907, Третьяковская галерея) или фронтиспис к сборнику стихов Вячеслава Иванова «Cor ardens» (1907, там же), с такими работами конца 1890-х — начала 1900-х годов, как обложки журнала «Мир искусства» (1900) или альманаха «Северные цветы» (1901), можно увидеть существенную разницу. В ранних вещах значительная роль отводилась самой белой поверхности листа, которая окаймлялась обычно цветочной гирляндой или венком с вплетенными в них лентами или жемчужными нитями. Иногда в гирлянду, обычно вверху, вводился медальон с силуэтом или декоративные фигуры. Весь рисунок выполнялся тонкой контурной линией, иногда очень деликатно нежной прозрачной акварелью вводился цвет, как, например, в голубых колокольчиках альманаха «Северные цветы». В центре белого поля делалась надпись. Совсем иначе строится оформление «Театра» Блока или сборника стихов В. И. Иванова. Белое поле отсутствует вовсе. Весь лист обложки «Театра» заполнен крупными фигурами, среди которых мы видим и смерть — скелет в траурной фате, и двух таинственно улыбающихся дам в масках,



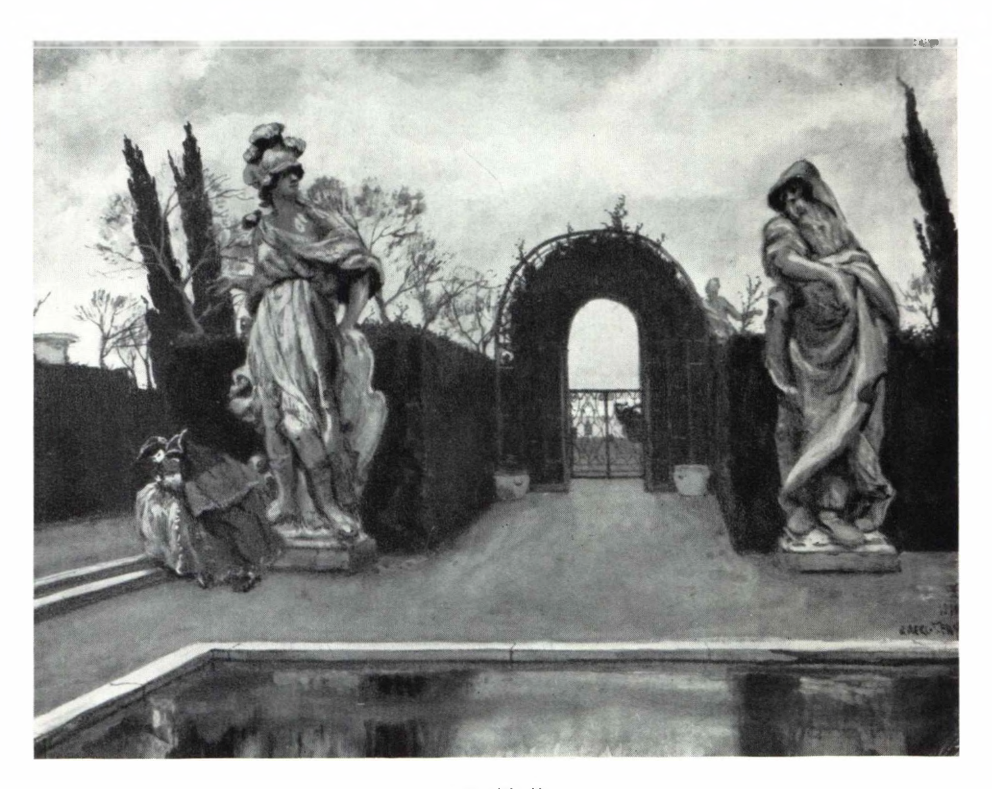
А. Н. БЕНУА
Представление султанше
1907. Акв., тушь, перо

и обнаженного юношу — Эрота с крыльями за спиной и колчаном в руке, и отвратительного, обросшего шерстью не то сатира, не то дьявола с рожками. Акварель, заливающая фигуры, становится плотной и густой. В колорите преобладает сочетание черного с красным и желтым — цвета, совсем не принятые в книжной графике Сомова ранее.

Характер персонажей на сомовской обложке лирических драм Блока, где были напечатаны «Балаганчик», «Король на площади» и «Незнакомка», фактически не связан ни с содержанием, ни с характером поэзии Блока.

Густые, плотные краски преобладают и в оформлении «Cor ardens», где среди пышных драпировок, на увитом пепельными розами алтаре пылает сердце. Характер сомовского оформления решительно, почти демонстративно расходится с одухотворенной поэзией Блока и Вячеслава Иванова.

Более десяти лет Сомов работал над своей «Книгой маркизы», первое издание которой вышло еще в 1908 году в Мюнхене на немецком языке, а последнее в издании Голике и Вильборга в Петрограде в 1918 году на французском, причем количество текста и иллюстраций было значительно увеличено. Издание целиком посвящено эротической теме, которая



А. Н. БЕНУА
Венецианский сад
1910. Гуашь, акв., граф. кар.

всегда привлекала Сомова и которую он, по свидетельству Яремича, считал одной из главнейших в мировом искусстве. Издание 1918 года значительно выше по художественному качеству. Во многие иллюстрации, бывшие в первом издании в черно-белом воспроизведении, введен цвет. Добавлены и страничные рисунки и виньетки к отдельным отрывкам и стихотворениям.

Несмотря на то, что в издании 1918 года даны тексты исключительно французских поэтов и писателей XVIII века на эротические темы, характер рисунков Сомова с их несколько тяжеловесным юмором и порой грубой эротикой ближе немецкой графике, но опять-таки не XVIII века, а, скорее, графике круга мюнхенского журнала «Симплициссимус». Любопытно отметить при этом, что многие подготовительные рисунки к «Книге маркизы», хранящиеся, в частности, в Секции рисунка Русского музея, много тоньше, изящнее, выразительнее своей нервной контурной линией, чем окончательные варианты, помещенные в книге. В целом «Книга маркизы», несмотря на огромный многолетний труд, вложенный в нее Сомовым, производит безрадостное впечатление. Приведенные в ней тексты Шодерло де Лакло, Вольтера, Ретиф де ла Бретона, Парни и других французов XVIII века поневоле напоминают современную



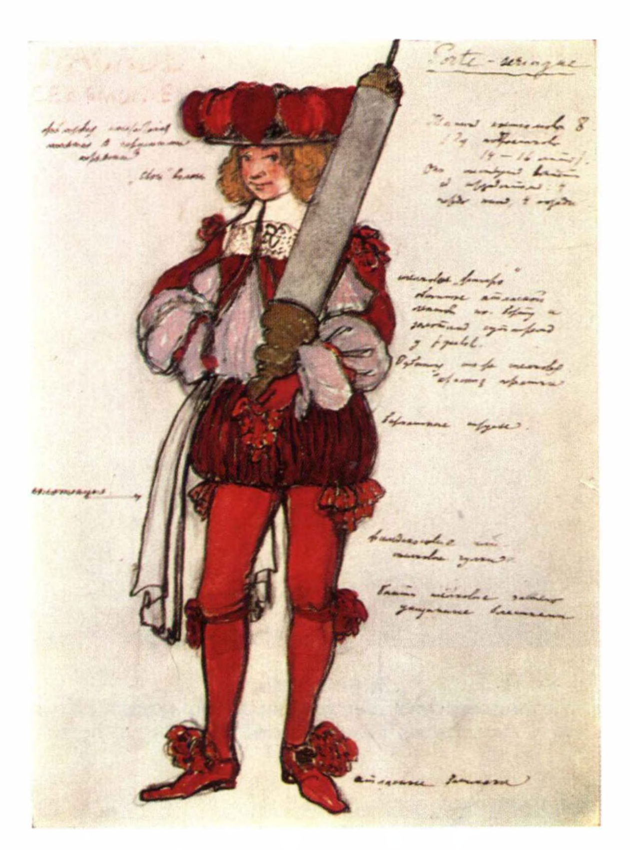
А. Н. БЕНУА
Участник церемонии. Эскиз костюма
для спектакля «Мнимый больной» Ж.-Б. Мольера
1912. Акв., гуашь, бронза

им графику Дебюкура, Моро-младшего и других мастеров, чье громадное мастерство, безупречный вкус даже при изображении рискованных сцен заставляют сделать сравнение не в пользу Сомова. Едва ли можно отнести «Книгу маркизы» к лучшим произведениям мастера. Кризис, захвативший его станковое искусство в 1910-х годах, с полной несомненностью дал себя чувствовать и в его книжной графике.

* * *

В отличие от Сомова творчество Бенуа в 1907—1917 годах характеризовалось особенной многогранностью. Помимо интенсивной работы в театре Бенуа занимался станковой живописью, книжной иллюстрацией, выполнял монументально-декоративные проекты и необычайно плодовито работал как историк искусства и художественный критик.

Станковые работы не занимают в творчестве Бенуа столь значительного места, как это было в предшествующий период. Можно отметить лишь многочисленный цикл картин для школьной серии книгоиздателя И. Н. Кнебеля «Русская история в картинах», над которыми художник



А. Н. БЕНУА
Клистироносец. Эскиз костюма для спектакля «Мнимый больной» Ж.-Б. Мольера
1912. Акв., гуашь, бронза

наряду с Серовым, Добужинским и Лансере работал в 1907—1910 годах. Бенуа взял на себя серию картин из истории излюбленного XVIII века. Акварелью и гуашью были написаны «Парад при Павле I» (1907), «В Немецкой слободе» (1909), «Петр I в Летнем саду» (1910), «Петербургская улица при Петре I», «Суворовский лагерь» (1910), «Выход Екатерины в Царскосельском дворце» (1907), «Утро помещика» (1909). Задача серии была специфичной. Школьная серия должна была дать не только художественный образ, но и чисто учебно-познавательный материал.

В отличие от многих своих товарищей, пренебрегших этим моментом, Бенуа уделил ему особое внимание. Его картины имеют прежде всего познавательное значение. Будучи великолепным знатоком не только русского искусства XVIII века, но и архитектуры, быта, костюма, Бенуа насытил свои картины подробностями. В этом смысле его школьные картины — кладезь познания. Художник, не мудрствуя лукаво, ведет подробный рассказ о том или ином эпизоде, населяя свои картины десятками персонажей, рисуя все детали обстановки. Педагогический дар Бенуа



А. Н. БЕНУА
Комната кавалера. Эскиз декорации для комедии К. Гольдони «Хозяйка гостиницы»
1913. Акв., тушь, белила, граф. кар., кисть, перо

сказался здесь в самом прямом понимании этого слова. Он «развлекая, поучает». Может быть, при этом, за исключением «Парада при Павле I» и отчасти «Петербургской улицы при Петре I», его картины теряют кое-что в чисто художественном решении, но, надо думать, Бенуа сознательно шел на эту жертву.

В художественном же отношении лучшей работой этого цикла стал «Парад при Павле I» (Русский музей). В ней повествовательность и декоративность приведены в гармоническое равновесие. Бенуа очень скупо использует здесь цвет, но это лишь повышает выразительность картины.

Под свинцово-серым небом, под падающим хлопьями снегом, на фоне багрово-красного здания строящегося Михайловского замка на белой от снега площади Коннетабля четко рисуются фигурки марширующих солдат и офицеров в зелено-красных преображенских мундирах. Отдельные подробности не загромождают картины. Ломкие силуэты сразу передают атмосферу шагистики, насаждаемой Павлом Петровичем, который и сам представлен на лошади на первом плане картины. В эту же атмосферу казарменной муштры вводят зрителя изображенные на первом плане шлагбаумы, которые одновременно «держат» декоративную плоскость картины.

После этой серии Бенуа надолго покидает историческую живопись, погрузившись в «Русские балеты» и в работу в Художественном театре.



А. Н. БЕНУА
«Пир во время чумы». Эскиз декорации к пушкинскому спектаклю МХТ
1914. Гуашь, уголь, пастель

О спектаклях «Русских сезонов» мы уже говорили выше. С Художественным театром деятельность Бенуа была связана с 1912 по 1915 год, причем его работа, как и в «Русских балетах», не ограничивалась оформлением спектаклей, он принимал в них участие как режиссер либо сорежиссер К. С. Станиславского[33]. Выбор пьес вполне соответствовал многолетним симпатиям Бенуа к Франции XVII века («Тартюф» Мольера, 1912, не осуществлен, его же «Мнимый больной» и «Брак поневоле», поставлены в 1913 г.), к Италии XVIII века («Хозяйка гостиницы» Гольдони, 1914) и, наконец, к нежно любимому всеми «мирискусниками» Пушкину («Пир во время чумы», «Моцарт и Сальери» и «Каменный гость», 1915). Декорации и костюмы Бенуа были великолепны. Его несравненная историко-художественная эрудиция в соединении с даром импровизации, смелой фантазии и преувеличения должны были, казалось, обеспечить ошеломляющий успех спектаклей. Но этого не случилось. Несмотря на полный контакт, даже увлечение руководителей Художественного театра личностью и талантом Бенуа, симпатии к нему актеров, подлинного сплава режиссерского замысла, актерской игры и художественного оформления не получилось. Разрыв последовательно увеличивался от спектакля к спектаклю, пока, наконец, не достиг такой глубины, что пушкинский спектакль, по мнению даже самой благожелательной критики, закончился фиаско. «Фон съел действие», — отмечали рецензенты; «художник Бенуа положил на

обе лопатки режиссера Бенуа, а вместе с ним и первоклассный актерский коллектив МХТ» [34]. Эскизы декораций и костюмов Бенуа к упомянутым спектаклям Художественного театра принадлежат к числу его лучших произведений и по художественному качеству в некоторых случаях превосходят менее свободные и совершенные в живописном отношении эскизы к «Павильону Армиды» и «Петрушке», и, однако, мольеровские и пушкинские спектакли как этапное явление в истории русской театральной и художественной культуры, думается нам, несравнимы по своему значению с балетными спектаклями Бенуа, особенно его бесспорным и, может быть, единственным шедевром — «Петрушкой». В чем же тайна этого парадоксального явления? С одной стороны — великолепно поставленный Художественный театр с превосходными артистическими силами, многочисленные репетиции, отличная режиссура, тщательное выполнение декораций и костюмов. С другой — наспех ставившийся «Петрушка», которого Фокин разучивал с танцовщиками по кусочкам, пока Стравинский писал музыку следующего эпизода, лихорадочная спешка, импровизация актеров в некоторых сценах толпы на гулянье у балаганов, так как Фокину не хватило времени отрепетировать эти сцены, — и не только огромный успех, но и действительно этапное в истории русского балета и русской театральной декорации произведение.

Вероятнее всего, секрет этого парадоксального на первый взгляд явления заключался в том, что «Петрушка» и по своей идее, далеко не элементарной, хотя и заключенной в форму балаганного действа, и по своему художественному воплощению, очень простому и ясному, на редкость простому и ясному по сравнению с большинством других пышных и причудливых созданий Бенуа, попал «в жилу» неких существенных идей, носившихся в воздухе. Недаром его сравнивали с «Балаганчиком» Блока, и «писк канатного плясуна», тряпичной куклы с живой душой, на фоне разухабистого масленичного гулянья производил глубоко драматическое впечатление.

Притом «Петрушке», как, может быть, ни одному другому из дягилевских балетов, было присуще чувство художественной меры, то идеальное равновесие мысли и зрелища, содержания и формы, которое уже не повторялось в других, пусть и несравненно более хореографически и зрелищно изощренных, балетах «Русских сезонов». «Петрушка» был настоящий русский балет со своей темой и своими образами, тогда как все последующие — «Дафнисы и Хлои», «Синие боги», «Иосифы» и «Блудные сыновья» — были прежде всего демонстрацией удивительного таланта и умения русских танцоров и художников.

Если «Петрушка» оказался в русле неких существенных художественных тенденций, если в нем бился «нерв времени», то этого, видимо, нельзя сказать о спектаклях Бенуа в Художественном театре.

Возможно, они не были созвучны узловым проблемам времени и потому не стали событием театральной жизни той поры.



А. Н. БЕНУА

Германн у подъезда дома графини. Иллюстрация к повести А. С. Пушкина «Пиковая дама»

1910. Акв., гуашь, пастель, белила



Л. С. БАКСТ
Древний ужас
1908. Темпера

Сильная сторона Художественного театра была в том, что он был театр современной темы, даже когда ставил пьесы из прошлого. Стилизация явно не соответствовала специфике театра, и Качалов в роли Дон Гуана был несравним с Качаловым — Иваном Карамазовым. Прочесть же Мольера или Пушкина по-новому ни Бенуа, ни театр в целом не смогли, а может быть, это было и невозможно в ту пору. После «фиаско» с пушкинским спектаклем Бенуа прекращает работу в Художественном театре.

Несмотря на многообразие творческих свершений Бенуа в рассматриваемый период, он продолжает в эту пору работу над иллюстрированием любимого поэта художников «Мира искусства» — А. С. Пушкина. Так, в 1911 году товариществом Голике и Вильборг была издана «Пиковая дама» с иллюстрациями Бенуа. Последний обильно иллюстрировал пушкинскую повесть.

Помимо заставок и концовок к отдельным главам «Пиковой дамы», а также страничных иллюстраций (по одной к каждой главе) Бенуа снабдил иллюстрациями эпиграфы. Остроумна, например, иллюстрация к



Е. Е. ЛАНСЕРЕ
Куст татарника. Иллюстрация к повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат»
1914. Гуашь

эпиграфу первой главы, где художник использовал мотив игральной карты, но изобразил вверху цветущую молодую женщину с розой, а внизу — старуху с облетевшей колючей веткой в руке. В целом иллюстрации к «Пиковой даме» значительно уступают иллюстрационному циклу Бенуа к «Медному всаднику». Графический наряд «Пиковой дамы» представляется слишком пышным и несколько тяжеловесным для «нагой прелести» пушкинского текста.

Последней крупной работой Бенуа перед революцией были проекты декоративных панно для Казанского вокзала в Москве. В этой работе принимала участие большая группа «мирискусников» — Лансере, Кустодиев, Добужинский и Серебрякова. Бенуа выполнил множество эскизов для плафонов и панно «Европа» и «Азия», в решении которых он опирался на образцы венецианской монументально-декоративной живописи XVI—XVIII веков, более всего на любимого им Тьеполо. Замыслы эти не были осуществлены.

Огромную по количеству и важную часть деятельности Бенуа занимает его работа историка искусства и художественного критика. К пред-



Е. Е. ЛАНСЕРЕ
Хаджи-Мурат спускается с гор. Иллюстрация к повести
Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат»
1913. Темпера

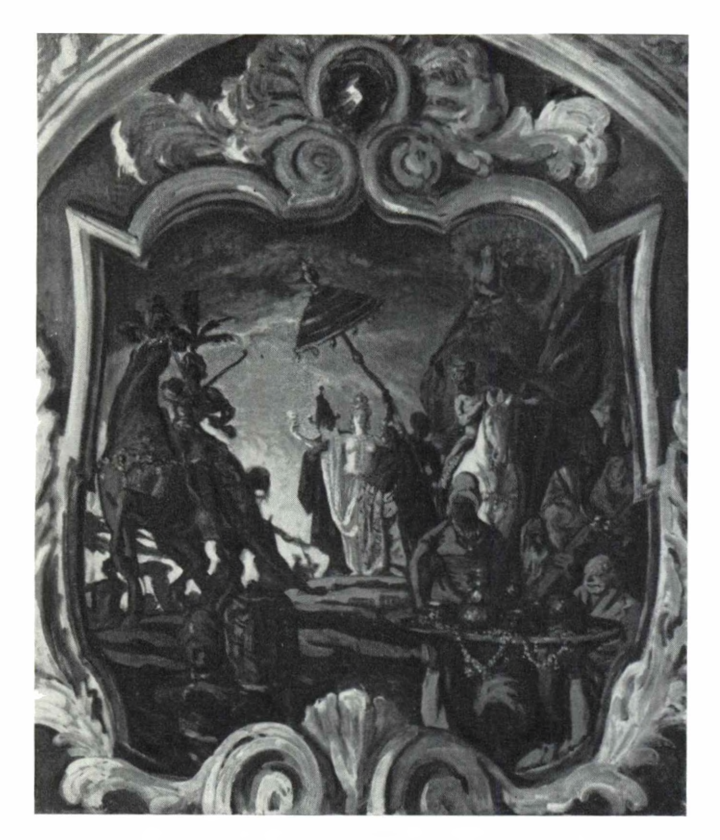
революционному десятилетию относится ряд его крупнейших работ, среди которых надо назвать прежде всего «Историю живописи всех времен», выходившую выпусками в течение 1912—1917 годов и доведенную до XVIII века. Эта работа обнимает огромный материал искусства. Даже в настоящее время, хотя ее концепция и многие данные устарели, «История» Бенуа представляет интерес благодаря великолепному и богатейшему иллюстративному материалу и отдельным тонким наблюдениям ее автора. В свое же время это издание было большим культурным событием.

Событием был и выпуск Бенуа в 1910 году долго им готовившегося капитального труда по русскому искусству «Царское Село в царствование императрицы Елисаветы Петровны», превосходно изданного под наблюдением Бенуа в оформлении Сомова и Лансере. Бенуа много работал в архивах, и книга содержит богатейший фактический материал по архитектуре и искусству этого уникального памятника.

Не меньшую роль сыграл Бенуа в качестве художественного критика. В 1907—1908 годах он регулярно печатает свой дневник художника в «Московском еженедельнике», а с осени 1908 года начинает сотрудничать в петербургской газете «Речь», где параллельно с Корнеем Чуковским, дававшим еженедельные литературные фельетоны, печатает каждую неделю под рубрикой «Художественные письма» статьи на злобу дня о художественной жизни.

Диапазон интересов Бенуа огромен — от сооружения памятника Александру III П. Трубецкого до характеристики выставки лубка, от «Русских балетов» до выставки дамского кружка, от новых постановок Художественного театра до кинематографа. Он успевает дать обзор всех выставок, всех мало-мальски крупных событий художественной жизни и при этом, что более всего поражает, в его очерках никогда не чувствуется усталости или вялости.

Надо отметить, что «Художественные письма» Бенуа не просто откликались на те или иные события художественной жизни. Все они были подчинены определенным основным, волновавшим его идеям о состоянии и задачах художества в России. Об этих идеях дает представление большая статья «Обзор художественной жизни» в новогоднем номере газеты за 1909 год[35], где перечислялись основные, с его точки зрения, художественные проблемы. В ней Бенуа утверждал, что, говоря о художественной жизни, нужно различать два рода явлений: внешние и внутренние. «Первые легко поддаются изучению. Каталоги выставок, статьи в журналах, отчеты обществ дадут все сведения. Не так с внутренней стороной. На самом же деле она наиболее важная. Важны переживания художников, развитие самой идеи искусства, ее колебание». Далее Бенуа говорит о современном состоянии искусства: «После гражданских прописей передвижников, после убежденного эстетизма художников «Мира искусства» теперь в молодом искусстве наступила пора какой-то растерзанно-



А. Н. БЕНУА
Азия. Эскиз росписи для Казанского вокзала
1916

сти и растерянности... проблемы краски занимают почти всех и... вопрос о «содержании» художественных произведений как-то забыт. Но и эти красочные проблемы истолковываются на столько ладов, сколько имеется художественных индивидуальностей».

Как и в статье «Художественные ереси» в «Золотом руне» за 1906 год, Александр Бенуа выступает здесь против «царства индивидуализма» в искусстве, утверждает, что индивидуализм ведет к разложению искусства. Он отмечает, что, правда, намечается и другое течение, в котором взывают к объединению усилий, предупреждает о гибельности одиноких исканий.

Другим кардинальным положением данной статьи Бенуа, которое затем повторялось им с необыкновенным упорством в течение ряда лет, была констатация падения художественного вкуса у русской публики — потребителя искусства.

Переходя далее к «внешней» стороне художественной жизни, Бенуа резко критикует деятельность Академии художеств и Общества поощрения художеств.



Е. Е. ЛАНСЕРЕ
Персей с головой Медузы. Эскиз плафона для особняка Г. Г. Тарасова
1916. Акв.

Академия, по его словам, «ничему не учит», покупает на выставках «все самое дрянное и жалкое», «выбирает в свои сочлены одних бездарностей и невежд», «ничего не издает».

В конце статьи Бенуа рассматривает деятельность музеев и их приобретения, разбирает выставки истекшего 1908 года, особо отмечая Салон «Золотого руна», познакомивший публику с последними течениями французской живописи, и предрекая, что «эта выставка наверное окажет огромное влияние на молодежь» (что, как известно, и осуществилось вполне).

В заключение Бенуа упоминает наиболее значительные произведения 1908 года, выделяя особо произведения Серова («Петр I» и «Портрет Г. Л. Гиршман»), Сомова, театральные эскизы Добужинского, работы Яремича, Тархова, Сапунова, Крымова, декорации Бакста к «Саломее», декорации Головина к «Борису Годунову» и «Кармен», полотна Якулова и Милиоти.

Мы остановились так подробно на указанной статье Бенуа потому, что она в значительной мере может считаться программной. В ней поставле-

ны почти все вопросы, которые под тем или иным углом зрения затрагивались позже Бенуа в статьях, казалось бы, посвященных частным явлениям.

Это прежде всего вопрос об индивидуализме и хаотичности, по мнению Бенуа, художественных исканий и связанные с ним вопросы собирания художественных сил. Затем борьба с отжившей, «негодной», по словам Бенуа, Академией художеств.

Весь этот комплекс проблем был наиболее законченно разработан Бенуа в его известной речи «Чем могла бы быть Академия художеств?» [36] на Всероссийском съезде художников, состоявшемся в 1912 году, где Бенуа пришел к выводу, что собирающая силы, направляющая искусство организация необходима, но ею не может быть Академия художеств в своем настоящем виде.

Второй круг вопросов связан с повышением художественного вкуса русской публики, а шире — с приобщением ее к подлинной культуре, а не тому эрзацу, на котором ее воспитывали иллюстрированные журналы и художественные магазины. Главный пафос многих статей Бенуа — пропаганда культуры, приобщение читателей к подлинной культуре. Одна из самых взволнованных статей — «Искусство для пролетариев» [37], где он горячо поддерживает организацию с образовательной целью экскурсий за границу учителей и малоимущей интеллигенции. В Бенуа — художественном критике соединяются эрудиция, позволяющая говорить о предмете «на высоком уровне», с юношеской отзывчивостью «на все впечатления бытия».

Статьи Александра Бенуа и сейчас читаются с живым интересом и оценки многих явлений нимало не устарели.

* * *

Период 1907—1917 годов был особенно плодотворным для Бакста. Как указывалось выше, именно в этот период он находит себя как блестящий театральный декоратор, создав для антрепризы Дягилева все свои лучшие работы.

Но в начале этого периода, еще до «Русских сезонов» в Париже, он пишет свою самую крупную по размерам станковую картину («Древний ужас», 1908, Русский музей), которая вызвала восторженные отклики со стороны писателей-символистов. Вячеслав Иванов и Максимилиан Волошин посвятили ей большие статьи. Видимо, их пленила «программность» этой картины.

На полотне Бакста представлена заливаемая морем при блеске молний древняя каменистая земля. На фоне этого пейзажа на первом плане изображена архаическая статуя загадочно улыбающейся богини с голубем. Картину можно толковать как живописную интерпретацию старинного тезиса: «Жизнь коротка, искусство вечно». Гибнет древняя цивилизация, остается лишь царящая над миром красота.



Е. Е. ЛАНСЕРЕ
Корабли времен Петра I
1911. Темпера



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ
Сад
1909. Акв., гуашь, граф. кар.

В отличие от поэтов-символистов друзья Бакста — художники довольно прохладно отнеслись к этой картине. Их мнение выразил Бенуа в очередной статье «Еще раз о Салоне» в газете «Речь» от 11 (22) февраля 1909 года, где упрекает Бакста в «умничанье». Действительно, почти монохромное полотно Бакста отличается некоторой суховатостью, рассудочностью, столь далекими от его работ для театра.

Главной сферой творчества Е. Е. Лансере в рассматриваемый период была книжная графика. Не случайно на «сборе» «Мира искусства» в 1911 году, когда состоялась первая выставка и «мирискусники» постарались не ударить лицом в грязь, Лансере показал только свои работы в области книжного оформления (иллюстрации к стихам мифической Черубины де Габриак) [38].

И в последующие годы Лансере много работает в области книжной графики. Центральное место в его деятельности в этой сфере безусловно принадлежит оформлению и иллюстрированию повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат» (первое издание вышло у Голике и Вильборга в 1916 г., второе — в 1918-м). Эта книга со всей отчетливостью раскрывает принципы «мирискуснической» книжной графики и поэтому заслуживает специального рассмотрения.

Лансере отнесся к работе над иллюстрированием повести Толстого с величайшей ответственностью. Он специально ездил на Кавказ, рисо-



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ
Провинция 1830-х годов
1907—1908. Акв., граф. кар.

вал пейзажи, типы горцев, жилища, утварь и оружие. Все это несомненно способствовало редкой достоверности в передаче, казалось бы, совсем необычного для художника «Мира искусства» материала. Более того, Лансере настолько проникся кавказским, если можно так выразиться, духом, что иллюстрации с изображением горцев, в частности, самого Хаджи-Мурата и Шамиля с их окружением, без сомнения, превосходят своей выразительностью изображения русских персонажей и даже любимого Лансере Петербурга с Дворцовой площадью на развороте страниц 102—103 (здесь и далее ссылки даются на издание 1916 г.).

В оформлении «Хаджи-Мурата» Лансере применяет и страничные иллюстрации, частью цветные, и заставки, и концовки к отдельным главам, и помещает изображения, большей частью портреты персонажей, внутри текста. Часть заставок оформлена в виде растительного орнамента. Так, например, заставка к «Прологу», где Толстой говорит о полевом букете и кусте живучего татарника, оформлена в виде рассыпанных полевых цветов, где виднеются кашка и ползучий горошек. Иные заставки имеют характер сюжетных сцен, вроде сцены карточной игры у молодого Воронцова, когда впервые поступает известие о переходе Хаджи-Мурата к русским (глава III, стр. 16), или парадного обеда при свечах у старика-наместника Кавказа М. С. Воронцова (глава IX, стр. 54). Особенно хороши цветные заставки-наклейки с изображением гор, то густо-синих

после захода солнца (глава IV, стр. 22), то громоздящихся желтыми скалами, у подножия которых фигурки всадников слева кажутся крошечными, как мушки (глава XI, стр. 70).

Особо важные образы и моменты в содержании повести Лансере отмечает страничными цветными иллюстрациями-наклейками, заключенными в рамку.

К одной из лучших принадлежит, бесспорно, первая из них — «Хаджи-Мурат спускается с гор», где превосходно передано движение всадников со знаменем во главе с Хаджи-Муратом на гнедом коне на фоне гор, покрытых изумрудной зеленью, и плавающего внизу молочно-



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ
Виньетка для журнала «Аполлон»
1908. Тушь, кисть

белого тумана. Построение этой картины, где фигуры всадников сдвинуты влево, а справа открываются горные просторы, ее радостный, «весенний» колорит (хотя действие происходит в ноябре 1851 г.) придают изображению почти радостный тон, как бы соответствующий надеждам Хаджи-Мурата в начале повести.

Совершенно иначе строится другая страничная иллюстрация, так же могущая быть причисленной к наиболее удачным в книге (в начале XIX главы).

В ней изображается возвращение Шамиля в аул Ведено после сражения. Лансере самим расположением теснящихся друг к другу всадников передает ощущение узкой улочки горного аула. Среди джигитующих, палящих в воздух из ружей мюридов под зеленым знаменем едет мрачный, погруженный в себя рыжебородый Шамиль. Колорит этой тесно заполненной фигурами иллюстрации строится на сочетании глухих коричневых, синих и серо-зеленых тонов.

К наиболее удачным иллюстрациям, исполненным Лансере, принадлежит также страничная иллюстрация с изображением на коне сына Хаджи-Мурата — юного Юсуфа, чья тонкая в талии фигура истого

горца, молодое лицо с белозубой улыбкой так гармонируют с ярким солнцем, заливающим улицу на заднем плане.

В иллюстрациях к «Хаджи-Мурату» Лансере как бы вырвался из зачарованного круга «мирискуснической» тематики. Сохранив все достоинства книжной графики «Мира искусства» — высокую культуру книжного оформления, доскональное знание предмета иллюстрирования, — он вместе с тем решительно отказался здесь от стилизации, правильно почувствовав ее противопоказанность оформлению одного из величайших произведений Толстого.

Обладая качествами редкими, даже исключительными для книжной графики «Мира искусства» в смысле образного решения, работа Лансере в «Хаджи-Мурате» по принципам книжного оформления все же заключает в себе и достоинства и недостатки книжной графики «Мира искусства».

Она остается все же, по удачному выражению А. А. Сидорова, «искусством в книге». Полного единства полосы набора, виньеток и иллюстраций Лансере достичь не удалось. Книга как художественный предмет, как единое художественное целое здесь не осуществилась. Эту задачу решало уже новое поколение художников книги, пришедшее на смену мастерам «Мира искусства».

Второй областью, которая привлекала Лансере в этот период, были монументальные росписи. В 1911 году он расписывает плафон и фриз в особняке московского богача Г. Г. Тарасова на тему «История Персея» (эскизы акварелью в Третьяковской галерее). В этих росписях Лансере отталкивается от фресок барокко. Бурное движение, контрасты светотени, сложные и причудливые силуэты фигур характерны для монументально-декоративных росписей художника.

Декоративное начало присуще и немногочисленным в этот период станковым произведениям Лансере. В них он остается верен теме русской истории XVIII века, особенно Петровской эпохи. Ей посвящены два варианта написанной темперой картины «Корабли времен Петра I» (Третьяковская галерея и Русский музей). Если мы сравним ее с ранней картиной на близкую тему — «Петербург начала XVIII столетия» (1903, Русский музей),— то убедимся в том, что мастерство Лансере значительно выросло за немногие годы. Превосходно передано бурное движение клубящихся облаков, пенистых вод, которые горделиво рассекают корабли под андреевским флагом. Лансере соединяет здесь декоративность целого и скрупулезную точность в изображении оснастки кораблей петровского времени.

«В декоративном даре Лансере, — писал современный критик, — чрезвычайно оригинально соединяются барочные основы с художественным аскетизмом. Романтизм барокко прошел через трезвость и скромность реализма, усугубленные личными чертами художника. . .» [39]. Это замечание верно характеризует художественное лицо Лансере.



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ
Заставка к поэме М. Ю. Лермонтова «Тамбовская казначейша»
1912. Акв., граф. кар.

М. В. Добужинский, как большинство «мирискусников», был занят в предреволюционное десятилетие театрально-декорационными трудами и книжной графикой. Но, хотя его станковые работы немногочисленны, они отличаются определенным своеобразием, выделяющим его голос в «мирискусническом хоре».

Интересны картины Добужинского для школьной серии Кнебеля конца 1900-х годов. Они заметно отличаются по своему характеру от упомянутых картин Бенуа.

Так, например, к 1907 году относится картина «Русская провинция 1830-х годов» (акварель, граф. кар., Русский музей). Она изображает сонную площадь провинциального города с торговыми рядами, дремлющим, опершись на свою секиру, будочником, бурой свиньей, трущейся о фонарный столб, немногочисленными прохожими и неизбежной лужей посередине. Несомненны гоголевские реминисценции. Но картина Добужинского лишена какого бы то ни было сарказма. Изящная графика художника здесь облагораживает все, к чему ни прикоснется. Под карандашом и кистью Добужинского на первый план выступает красота пропорций ампирного Гостиного двора, стильный костюм 30-х годов с шляпой «корзиночкой» на переходящей площадь даме с покупками, стройный силуэт колокольни. Тонкий стилизм Добужинского торжествует свою очередную победу.

Совершенно иное настроение в картине «Сад» с современным пейзажем (1909, Третьяковская галерея). Ее асимметричная композиция со срезанной краем картины фигурой девочки внизу справа, с черными си-



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ
Концовка к поэме М. Ю. Лермонтова «Тамбовская казначейша»
1912. Гуашь, тушь, перо

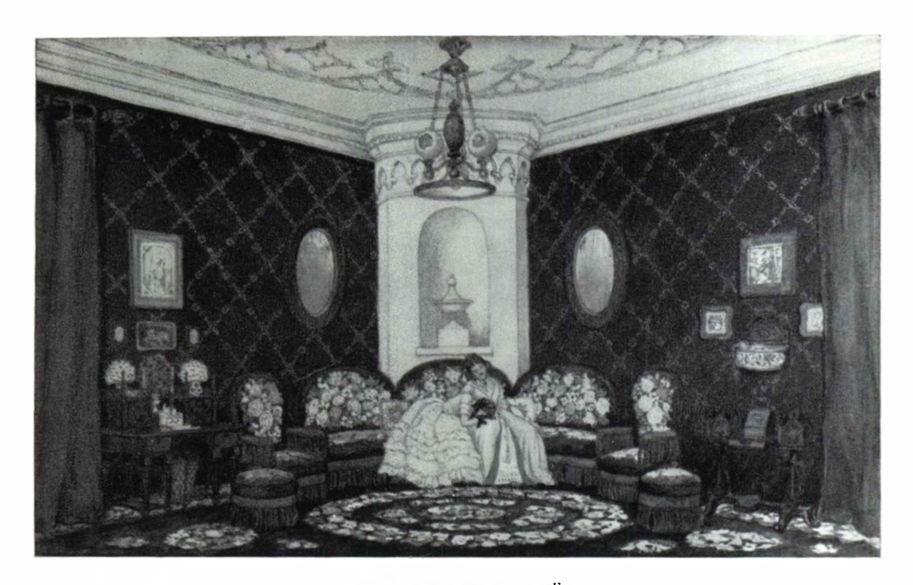
луэтами деревьев необычна для «мирискуснического» творчества. Добужинский более, чем кто-либо из его друзей, был чуток к современным живописным веяниям, и это ощущается в «Саде».

Настроение картины тревожно. Осенний сад с немногими гнущимися, роняющими листву деревьями возле деревянного дома сумрачен и уныл. Фигура девочки согнулась от ветра. Сиротливо оставлены на земле игрушки. Заброшенный, обнажившийся сад обступают со всех сторон брандмауэры больших домов. Кажется, что человеку «некуда податься» из этого унылого места.

Впечатлению бесприютности, бесцельности способствует композиция картины с разнонаправленными линиями движения. В «Саде» появляются новые тенденции, сближающие Добужинского с некоторыми сторонами экспрессионизма. Они сказываются и в его графических работах и в театральной декорации. Добужинский более успешно, чем Сомов, ищет в искусстве новых путей выразительности.

* * *

Два стилистических направления в творчестве Добужинского, столь явственно сказавшиеся в двух упомянутых картинах для серии Кнебеля, — несколько ироничная эстетизация быта прошлого, с одной стороны, и полная беспокойства экспрессия, преимущественно в изображении современности, — с другой, вполне ощутимы и в других видах его творчества той поры — станковой и книжной графике и театральной декорации. К первой линии применительно к книжной графике можно отнести, на-



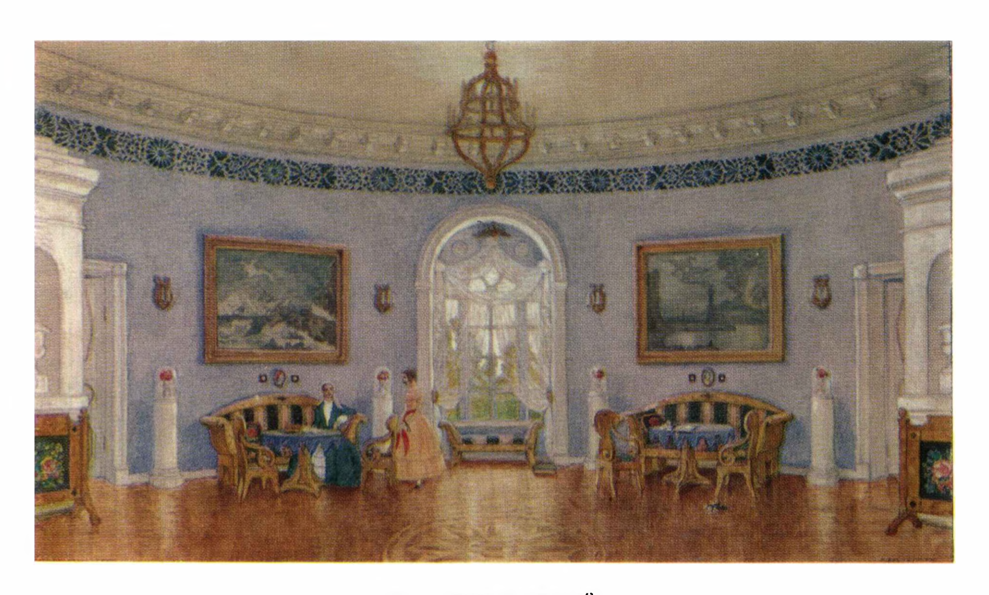
М. В. ДОБУЖИНСКИЙ
Зеленая гостиная. Эскиз декорации к комедии И. С. Тургенева «Месяц в деревне»
1909. Акв., гуашь

пример, его оформление «Казначейши» М. Ю. Лермонтова. Помимо обложки он делает для нее страничную иллюстрацию (фронтиспис) и сюжетные заставку и концовку (эскизы 1912 г., книга вышла в 1914 г.). По стилю и характеру образов они близки «Провинции 1830-х годов» (кстати, изображается та же эпоха). Особенно удачен рисунок заставки (1912, Русский музей), несколько проигравший в книге, где штрихи потеряли тонкость и огрубели, видимо, от литографского воспроизведения. Добужинский иллюстрирует здесь строки Лермонтова:

И вдруг... какой позор и срам!
Напротив, у окна трактира,
Сидит мужчина без мундира.
Скорей, штабротмистр! ваш сюртук!
И поделом... окошко стук...
И скрылось милое виденье.

Вся сцена изображена изнутри комнаты казначейши, которая, несколько жеманясь, отвернувшись, закрывает окно, через которое виден трактир напротив с сидящим у окошка уланом. Все изображение проникнуто тем же чуть насмешливым любованием бытом, какое было в «Провинции 1830-х годов».

Совершенно иным предстает Добужинский в своей урбанистической станковой графике. Он изображает угрюмые дворы Петербурга, доки Лондона, мосты Амстердама, подчеркивая экспрессию индустриальной техники. Создания рук человеческих будто отрываются от людей и начинают жить своей собственной, странной и жуткой жизнью. Урбанистические мотивы все нарастают в станковой графике Добужинского 1910-х

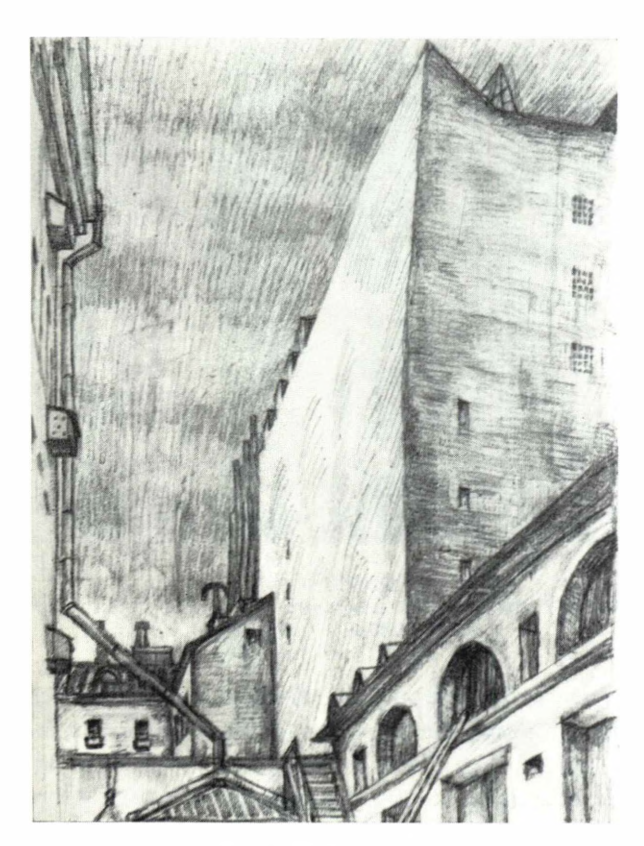


М. В. ДОБУЖИНСКИЙ
Голубая гостиная. Эскиз декорации к комедии И. С. Тургенева «Месяц в деревне»
1909—1910. Акв., гуашь, граф. кар.

годов, превращаясь в кошмарное соединение гигантских колес, канатов и шестерен, под которыми мечутся фигурки обезумевших людей, в цикле «Сны».

Современники сравнивали эту серию с «Темницами» Пиранези. И в самом деле, гигантски разросшиеся города становятся в изображении Добужинского безысходными темницами для человека.

Те же два направления, разумеется, в специфической форме, можно заметить и в театрально-декорационных работах Добужинского. Как известно, начиная с 1909 года он в течение многих лет работал для Художественного театра, где оформлял «Месяц в деревне», «Где тонко, там и рвется», «Провинциалку», «Нахлебника» Тургенева, «Коварство и любовь» Шиллера (постановка не была осуществлена), «Николая Ставрогина» (инсценировка романа «Бесы» Достоевского), «Розу и крест» Блока (не осуществлено), «Село Степанчиково» (по Достоевскому). Из этих многочисленных работ Добужинского лучшими нам представляются полярные по своему решению «Месяц в деревне» (1909) и «Николай Ставрогин» (1913). Обе они, можно сказать, идеально соответствуют стилю пьес. «Оранжерейная» атмосфера комедии Тургенева, тончайшие переживания ее благовоспитанных героев, «кружева» их речей нашли полнейшее соответствие в стилистической изощренности декораций Добужинского. В его эскизах прежде всего поражает к р а с о т а цвета и композиции в изображении залов и гостиных помещичьей усадьбы 40—50-х годов, где хозяйкой умная и изящная Наталья Петровна. В архитектуре и мебели барского дома еще многое сохранилось от строгого стиля классицизма. Полукруглые проемы дверей, кафельные печи с декоративными



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ
Город
1914. Граф. кар.

урнами, ампирные диваны карельской березы со стильной обивкой в полоску, кресла и ковры, затканные крупным цветочным узором, — все было передано Добужинским с необыкновенным знанием быта прошедшего времени и любовью к его красоте. Все до деталей, включая картины в духе романтизма на стенах, овальные зеркала и корзинки для шитья, было продумано и облюбовано художником. Большинство декораций решено по принципу симметрии, уравновешенности, которые соответствуют тишине и порядку, царящим в доме, где никогда не повышают голоса, даже когда сердца людей волнуют страсти и решается судьба юной Верочки.

Совершенно иначе трактует Добужинский «Николая Ставрогина». Можно подумать, что декорации здесь выполнял другой художник. Никакого равновесия. Многие эскизы необычно вытянуты по вертикали. Минимум подробностей. Резкие цветовые акценты на почти монохромном фоне.

Художник ищет (и находит) соответствие мучительно-напряженному ритму романа Достоевского. Куда девались любование стариной, бы-

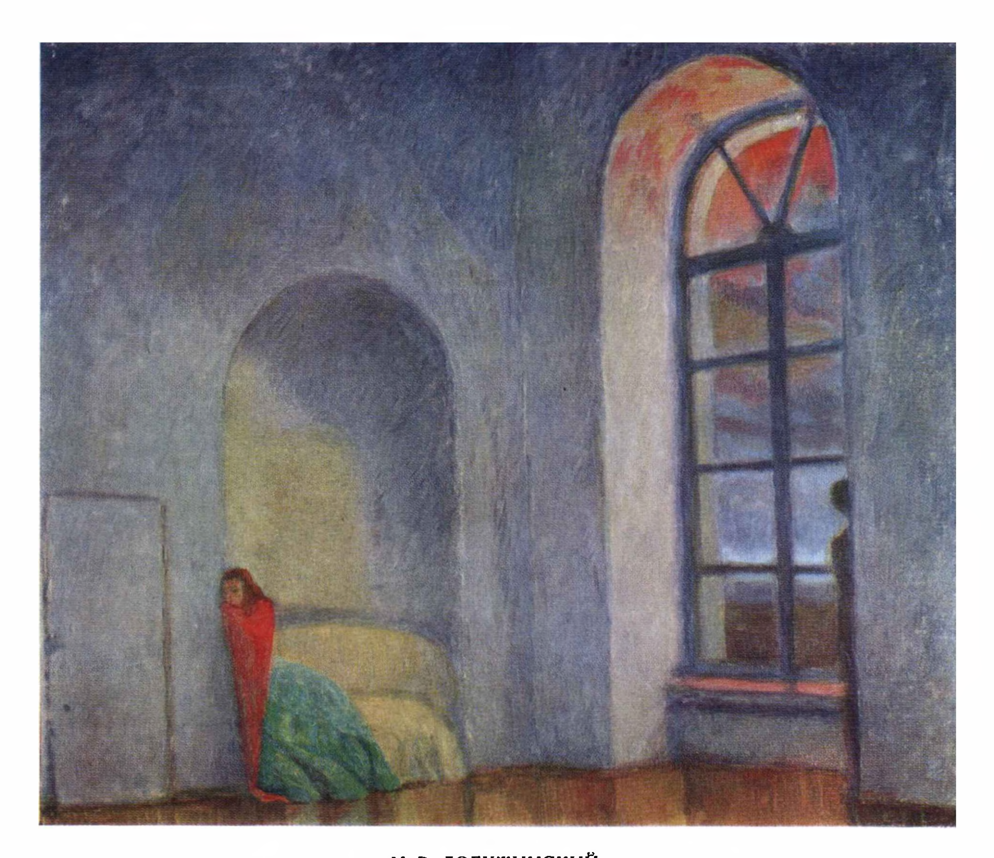


М. В. ДОБУЖИНСКИЙ
Безмолвие (из цикла «Сны»)
1918. Граф. кар.

том, стилизаторство. Их нет и в помине в декорациях к «Николаю Ставрогину». Здесь Добужинский выступает как художник-новатор, его декорации не имеют аналогий в то время. Странно и подумать, что Добужинский делает «Николая Ставрогина» одновременно с «Мнимым больным» Бенуа.

Одна из лучших сцен — сцена в «Скворешниках», где происходит объяснение Ставрогина и Лизы. Голые желтовато-серые стены скошены под углом и уходят куда-то вверх. В полукруглой нише на диване сжалась Лиза в ядовито-зеленом платье и красной шали, данных в резкой дисгармонии цвета. У неправдоподобно длинного и узкого окна стоит Ставрогин, глядя на мутный рассвет и багровые отблески дальнего пожара.

В отличие от цветовой гармонии, слаженности всех частей эскизов «Месяца в деревне» здесь все дисгармонично, сдвинуто. Добужинский подчеркивает асимметрию, давая последовательно маленькую дверь слева, затем значительно более высокую нишу и, наконец, невероятно высокое окно справа. Декорация предельно лаконична и вместе предельно выразительна. На преобладающем фоне грязно-серых стен резко, как



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ
«Скворешники». Эскиз декорации к спектаклю «Николай Ставрогин»
1913

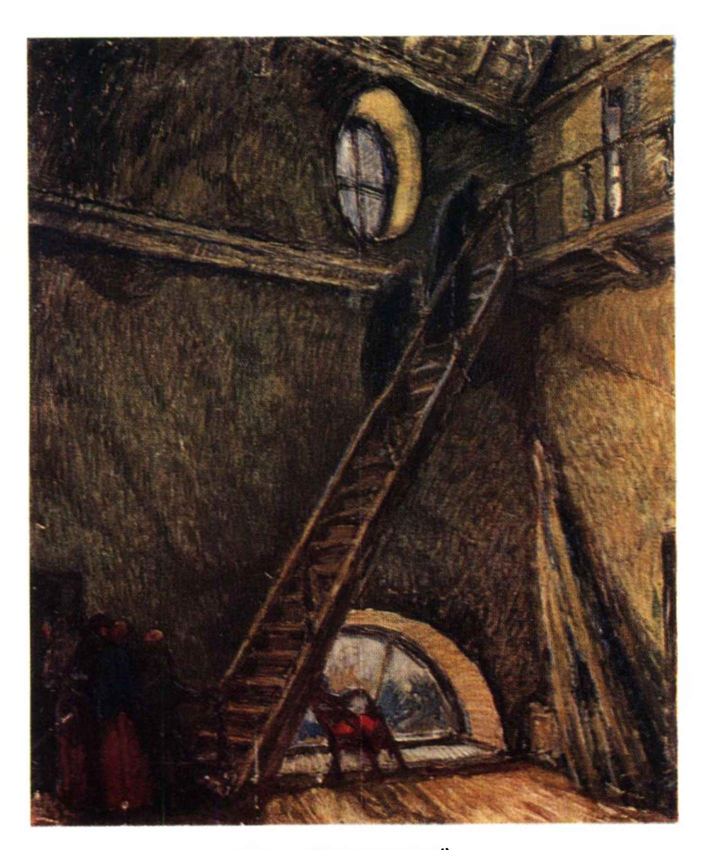
вскрик, звучат цветовые акценты красного, зеленого и более приглушенно мутно-желтого.

Столь же смело, необычно решены финальная сцена спектакля с узкой лестницей, уходящей под углом круто вверх, на антресоли, где повесился Ставрогин, и не вошедшая в спектакль сцена «На мосту» (Русский музей), совершенно монохромная, где на фоне сплошной пелены дождя рисуются силуэтом перила моста, тусклый фонарь и фигуры Ставрогина и Федьки Каторжного под зонтиком.

В декорациях к «Николаю Ставрогину» Добужинский сказал новое слово в театрально-декорационном искусстве. Он ступил здесь за грань традиций «Мира искусства». Его поиски в 1910-х годах были наиболее новаторскими и плодотворными.

* * *

Творчество деятелей «Мира искусства» в 1907—1917 годах отличается многогранностью и богатством проявлений. Театр, книжная графика, станковая живопись, монументально-декоративные проекты, художе-



М. В. ДОБУЖИНСКИЙ
Эскиз декорации финальной сцены к спектаклю
«Николай Ставрогин»
1913

ственная критика — вот те области, в которых щедро проявили себя «мирискусники».

Вместе с тем в эту эпоху, как особенно ярко видно на творчестве Константина Сомова, «мирискуснический» метод начинает изживать себя. К Великой Октябрьской революции творческий путь «Мира искусства» был, по существу, завершен. «Мир искусства» «высказался» и в прямом смысле и в творчестве своих коренных представителей. Недаром художественная критика начинает «подводить итоги» их творчеству. Уже в 1915 году в журнале «Аполлон» Н. Радлов пишет: «Каково бы ни было суждение истории о художниках «Мира искусства», их художественно-просветительская деятельность будет, наверное, оценена значительно выше практических достижений их искусства. Как «учителя», они сделали больше, чем живописцы» [40].

Радлов был и прав и неправ. Разумеется, «Мир искусства» в огромной степени способствовал поднятию общей художественной культуры во всех областях творчества. И парадоксальным плодом этого было то, что «мирискусников» как художников начали быстро обгонять новые силы,

им же обязанные в своем развитии. Однако, возвращаясь к творчеству виднейших художников этого направления, следует отметить, что их творения имели свою собственную непреходящую художественную ценность. Свидетельство тому — лучшие работы Бенуа, Сомова, Бакста, Добужинского, Лансере, на анализе которых и построена настоящая работа. Их лучшие произведения вошли в золотой фонд русского искусства и, несомненно, являются живым художественным наследием для современных советских художников.



ПРИМЕЧАНИЯ

ПРЕДИСЛОВИЕ

[1] См.: *В. В. Стасов*, Избранные сочинения в 3-х томах, т. III, М., 1952.

[2] «Золотое руно», 1909, № 2—3, стр. 114. Видимо, автором заметки был Михаил Ларионов.

[3] См. «Золотое руно», 1909, № 11—12, стр. 90.

[4] См., например, статьи: *Вс. Дмитриев*, Противоречия «Мира искусства». — «Аполлон», 1915, № 10; *Н. Радлов*, О футуризме в «Мире искусства». — «Аполлон», 1917, № 1.

[5] *Наталия Соколова*, «Мир искусства», М.—Л., 1934, стр. 5.

[6] См.: *В. Н. Петров*, «Мир искусства».— В кн. «История русского искусства», т. X, кн. первая, М., 1968, стр. 341—485.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

[1] *В. И. Ленин*, Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 331.

[2] *Вера Фигнер*, Запечатленный труд. Воспоминания в 2-х томах, т. I, М., «Мысль», 1964, стр. 380.

[3] «В. А. Серов. Переписка. 1884—1911». Вступительная статья и примечания Наталии Соколовой, Л.—М., 1937, стр. 113—114. (Далее: «В. А. Серов. Переписка».)

[4] И. Э. Грабарь, например, пишет, что когда П. М. Третьяков своим замечательным инстинктом почувствовал подлинную новизну и значительность картины Серова «Девушка, освещенная солнцем» и приобрел ее в 1889 г. для галереи, то Владимир Маковский крайне резко осудил его за это (см.: *И. Э. Грабарь*, Моя жизнь. Автомонография, М. — Л., 1937, стр. 125). Упорное противодействие встретило и приобретение П. М. Третьяковым картины М. В. Нестерова «Видение отроку Варфоломею» (1889—1890), о чем рассказывает сам художник: «Я знаю, что Мясоедов, Вл. Маковский, Волков, Лемох моей картиной недовольны... Дня за два до открытия по выставке одиноко бродил П. М. Третьяков. В это же время перед моим «Варфоломеем» собрались мои недруги и другие знатоки... Они судили картину «страшным судом» и сообща решили обратиться к Третьякову с увещанием, чтобы он от своей покупки отказался. Отыскали «московского молчальника» где-то в конце выставки и приступили к нему с тем, что картина молодого экспонента Нестерова не отвечает задачам Товарищества. Много было высказано против злополучного «Варфоломея» и в заключение выражена надежда, что ошибка (приобретение картины П. М. Третьяковым. — *Н. Л.*) будет исправлена и т. п. Павел Михайлович, молча выслушав обвинения, спросил судей (в их числе были Д. В. Григорович, В. В. Стасов, А. С. Суворин, Г. Г. Мясоедов), кончили ли они, и, узнав, что обвинения были исчерпаны, ответил им так: «Благодарю вас за сказанное, картину Нестерова я купил в Москве и если бы не купил ее там, то взял бы ее здесь, выслушав вас». Поклонился и тихо отошел к следующей картине. О таком эпизоде я слышал от Остроухова, а позднее это же кратко передал мне Павел Михайлович» (*М. В. Нестеров*, Давние дни. Встречи и воспоминания, М., 1959, стр. 159—160).

[5] Характерный для эпохи факт: подобную же предысторию имела возникшая во Франции несколько раньше «Мира искусства» группировка художников, известных под наименованием «наби» (пророки — по-древнееврейски), сфор-

мировавшаяся под влиянием искусства Гогена. В нее входили П. Боннар, М. Дени, Ж. Лакомб, П. Рансон, К. Руссель, П. Серюзье, Ф. Валлотон, Э. Вюийар и другие. «Колыбелью набидов», по выражению исследователя их творчества Шарля Шассе, послужил студенческий кружок в лицее Кондорсе (см.: *Charles Chassé*, Les Nabis et leur temps, Lausanne — Paris, 1960; а также: *Agnès Humbert*, Les Nabis et leur époque. Préface de Jean Cassou, Genève, 1954).

За указание на эти издания, имеющиеся в библиотеке Гос. Эрмитажа, приношу глубокую благодарность А. А. и Ю. А. Русаковым. Многие из «наби» были сверстниками «мирискусников», то есть принадлежали к поколению, родившемуся около 1870 г. С целым рядом «наби» довольно тесно общался во время своих наездов во Францию Александр Бенуа. Среди них были Боннар, Вюийар, Морис Дени, Валлотон (см.: *Александр Бенуа*, Воспоминания о балете. — «Русские записки», [Париж], 1939, апрель, стр. 109). С Морисом Дени «мирискусники» встречались и в России во время выполнения им цикла панно «История Психеи» (1908—1909) по заказу И. А. Морозова (ныне в Гос. Эрмитаже). В архиве А. Н. Бенуа сохранились никогда не публиковавшиеся письма к нему М. Дени 1908—1909 гг. из Москвы и из Франции, в которых Дени проявляет горячий интерес к русскому театрально-декорационному искусству, считая его «откровением для парижской публики» («quelle revelation se serais pour le public parisien!») (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 1841, л. 3).

6 См.: *Александр Бенуа*, Возникновение «Мира искусства». Комитет популяризации художественных изданий при Государственной Академии истории материальной культуры, Л., 1928; *Д. В. Философов*, Юношеские годы Александра Бенуа, 1885—1899. Страничка воспоминаний [машинописный текст]. Рукопись датирована 1916 г. (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 14).

7 О Шарле Бирле и его роли в кружке Бенуа см.: *Д. В. Философов*, Юношеские годы Александра Бенуа... (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 14, л. 16).

8 См., например: *В. Евгеньев-Максимов* и *Д. Максимов*, Из прошлого русской журналистики, Л., 1930, стр. 126.

9 Из всех деятелей «Мира искусства» только Д. Философов и С. Дягилев принадлежали к старинным дворянским родам, да и то «настоящий» аристократ кн. С. А. Щербатов не без пренебрежения считал Дягилева «не совсем, но почти «барином», с примесью чего-то другого» (*Сергей Щербатов*, Художник в ушедшей России, Нью-Йорк, 1955, стр. 108).

10 О своей семье, предках и детстве А. Бенуа очень подробно рассказал в книге «Жизнь художника. Воспоминания», тт. I—II, Нью-Йорк, 1955.

11 См. «Сборник памяти Анны Павловны Философовой», тт. I—II, Пг., 1915.

12 «Кто с Анной Павловной был связан, — всяк помянет ее добром...» («Возмездие», первая глава, 650).

13 *Александр Бенуа*, Возникновение «Мира искусства», стр. 9.

14 Д. В. Философов вспоминает: «За неполных три сезона (1886—1889. — *Н. Л.*) я был в театре 59 раз. И чего тут только нет. Французские фарсы вроде Mademoiselle Nitouche, где отличался покойный Hittemans, и классические «квартетные» при участии Ауэра, Пиккеля, Вейкмана и Давыдова. Цукки — в «Фенелле», Ферни-Джермано — в Кармен, а рядом Стрепетова в Горькой судьбине, Мельников — в Руслане» (*Д. В. Философов*, Юношеские годы Александра Бенуа... (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 14, л. 2). А. Н. Бенуа в своих воспоминаниях пишет: «Четырнадцати лет я сделался заправским балетоманом, но и до того я успел увидать почти все шед-

шие на императорской сцене балеты» (*Александр Бенуа*, Жизнь художника. Воспоминания, т. II, стр. 39).

15 *Сергей Эрнст*, Александр Бенуа, Пб., 1921, стр. 11.

16 В своих воспоминаниях Бенуа не без юмора повествует о попытке поступить в Мейнингенскую труппу во время ее гастролей в Петербурге в 1890 г. Ведущий актер этой труппы, Пауль Рихард, его разубедил (см.: *Александр Бенуа*, Жизнь художника. Воспоминания, т. II, стр. 378—379).

17 *Сергей Эрнст*, Александр Бенуа, стр. 11.

18 *Там же*, стр. 12.

19 *Александр Бенуа*, Жизнь художника. Воспоминания, т. I, стр. 368—369. Портрет М. К. Бенуа хранится ныне в Музее-квартире И. И. Бродского. в Ленинграде.

20 *Александр Бенуа*, Жизнь художника. Воспоминания, т. II, стр. 348.

21 См.: *И. Э. Грабарь*, Моя жизнь. Автомонография; *П. П. Перцов*, Литературные воспоминания. 1890—1902 гг. Предисловие Б. Ф. Поршнева, М.—Л., 1933, стр. 284; *А. П. Остроумова-Лебедева*, Автобиографические записки. т. II, 1900—1916, Л.—М., 1945, стр. 12; *С. Дягилев*, По поводу книги Бенуа «История русской живописи в XIX веке», часть II. — «Мир искусства», 1902, № 11, Хроника, стр. 39; *Д. В. Философов*, Юношеские годы Александра Бенуа... (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 14, л. 4).

22 Здесь Философов ошибается. К. А. Сомов покинул гимназию Мая, окончив 7-й класс в 1888 г., о чем гласит «свидетельство», хранящееся ныне в Секции рукописей ГРМ, ф. 133, ед. хр. 71, лл. 43, 43 об.

23 *Д. В. Философов*, Юношеские годы Александра Бенуа... (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 14, л. 4). Далее Философов пишет: «В то время как для других участников «кружка самообразования» чтение лекций было случайностью, для Бенуа это было как бы призванием. С внешней стороны он плохой лектор (слово «плохой» подчеркнуто карандашом А. Бенуа и на полях его пометка: «? ! Просто не лектор». — *Н. Л.*). Публично, насколько мне известно, он выступал всего один раз на собрании в память бар. Н. Н. Врангеля (Философов забыл здесь об известном докладе А. Н. Бенуа на тему «Чем могла бы быть Академия художеств в настоящее время» 3 января 1912 г. на Всероссийском съезде художников в Петербурге. — *Н. Л.*). Профессура же его в Школе бар. Штиглица была слишком кратковременной. Но публичными докладами и чтением с кафедры не исчерпывается роль профессора и педагога. Это не единственные формы педагогического влияния. По существу же, Бенуа обладает именно талантом профессора [...] Тот же Н. Н. Врангель [...] просто не существовал бы как историк искусства, не встреть он на своем пути такого профессора-друга, как Бенуа» (*там же*, л. 6).

24 *Александр Бенуа*, Жизнь художника. Воспоминания, т. II, стр. 347.

25 Впоследствии «мирискусники» почувствовали свой промах в первоначальной оценке импрессионизма. В воспоминаниях, написанных на склоне лет, Александр Бенуа счел нужным специально остановиться на этом вопросе, чтобы оправдать свою «отсталость» по отношению к импрессионистам в эти ранние годы. «Надо сознаться, — пишет он, — что многое из того, что мы, образованные юнцы с берега Невы, считали за «новейшее искусство», таковым уже не было. Не могли нас по-настоящему осведомить и те книги и журналы, которые я пудами выписывал из-за границы. Почти все, что тогда издавалось и во Франции, и в Англии, и в Германии, игнорировало как раз то, что творилось под боком в каждой из этих стран, то, что было затем объявлено «достойным занять прочное место в истории». И не только мы, майские гимназисты, «не были тогда в курсе», но и весь тогдашний

образованный мир обнаруживал удивительную с теперешней точки зрения «отсталость». Так, например, ныне твердо усвоено всеми, кто мнит себя что-то понимающим в искусстве, что в 1860-х и в 1870-х годах во Франции господствовал импрессионизм, что то было движение если еще и не официально вполне признанное, то все же «очевидное», происходившее на глазах у всех. На самом же деле это было совсем не так. Импрессионизм вплоть до 1890-х годов был явлением скорее «подпольным», известным лишь тесному кругу. Еще более тесный круг не только знал о существовании каких-либо художников, назвавшихся импрессионистами, но и оценивал их искусство, считал его чем-то интересным и прекрасным. Большие массы лишь изредка, урывками узнавали о существовании таких художников, как Манэ, Дега, Моне, Ренуар, а если эти имена и произносились или печатались в каких-либо критических статьях, то всегда с оттенком иронии. Эти нынешние неоспоримые представители «славы Франции» казались громадному большинству безумцами, если не шарлатанами. Напротив, несомненной «славой Франции» почитались Жером, Бенжамен Констан, Ж. П. Лоранс, Эннер, Мейсонне, Бонна, Бугеро, Руабэ, Жюль Лефевр. Передовыми смельчаками могли себя считать те, кто «шел дальше» и с уважением, с интересом или даже с восторгом относились к Пюви де Шаванн, к Гюставу Моро, к Бастьен-Лепажу, к Каролюсу Дюрану, к Даньяну Буврэ, к Карриеру, и уже самые отважные любовались Бэнаром... Что же касается до ежегодного парижского Салона, то там напрасно стали бы искать картины хотя бы только похожие на импрессионистов. Особенно характерным явлением для этих публичных художественных базаров были гигантские картины с историческими потрясающими сюжетами. Больше всех других по формату были и более других возбуждали интерес масс — полотнища Рошгросса.

В сущности, выражение импрессионизм стало известно широкой публике только по выходе в свет нашумевшего романа Золя «Труд» (имеется в виду «L'oeuvre», более известный советскому читателю под названием «Творчество». — *Н. Л.*), но большинству его читателей оставалось каким-то недоступным для общего ознакомления — даже в самом Париже. Единственным местом, где постоянно выставлялись картины импрессионистов, была галерея Дюран-Рюэля, но существование этого довольно скромного магазина далеко не всем было известно.

Замечательно, что когда государство решилось принять дар Кайботта в 1895 году, состоявший из картин импрессионистов, то это возбудило в художественном мире настоящий скандал, и раскаты того негодования, которым воспылало французское общество во имя здравого смысла, благоразумия, вкуса и даже «чести Франции» — слышались еще многие годы спустя. Посетители залы Кайботта в Люксембургском музее долго еще покатывались со смеха и держались за животики перед такими, ныне ставшими классическими картинами, как «Олимпия» Манэ, как «Bal du Moulin de la Galette» Ренуара, как некоторые пейзажи Моне и Сислея. Можно ли после этого удивляться, что в Петербурге 1880-х годов никто об импрессионистах просто ничего не знал. Даже среди художников. Даже наш самый выдающийся художник И. Е. Репин, несколько лет проживший в Париже как раз в эпоху расцвета импрессионистов, имел о них очень слабое представление и относился к ним с пренебрежением» (*Александр Бенуа*, Жизнь художника. Воспоминания, т. II, стр. 347—349).

26 Крайне характерны воспоминания Философова о настроениях кружка: «Буржуа» нашему cénacle'ю был ненавистен, но в разрезе эстетическом. Для нас лозунг был «épater le bourgeois», причем к буржуа мы причисляли

одинаково и «Новое время», и Стасюлевича, и Добролюбова с Чернышевским. Поразительно, что даже Белинский никогда не имел для меня значения. Я его никогда не читал. Тут сыграла вечная история «отцов и детей». Преклонение мамы перед шестидесятыми годами, вечные упоминания о Бел[инском], Черн[ышевском], Писареве, Некрасове и т. д. вызывали какую-то инстинктивную реакцию» (Отдел рукописей ИРЛИ. Архив Дягилевых, ф. 102, д. 188. Записки Д. В. Философова (5 тетрадей), тетрадь III, лл. 94/183—95/185).

[27] *Д. В. Философов*, Юношеские годы Александра Бенуа... (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 14, лл. 14, 15).

[28] См.: *О. И. Подобедова*, Е. Е. Лансере. 1875—1946, М., 1961.

[29] А. Н. Бенуа женился в 1894 г. на Анне Карловне Кинд, младшей сестре пианистки М. К. Кинд (модели Репина), первой жены Альберта Бенуа, к этому времени разведенной с мужем. А. К. Бенуа запечатлена кистью и карандашом многих художников, в том числе Серова и Сомова (оба портрета в ГРМ).

[30] С. П. Дягилеву, вторая половина деятельности которого (с 1909 г. и до конца жизни) протекала за рубежом, посвящена на Западе огромная литература. Наиболее капитальные монографии, содержащие большой фактический материал, в том числе и о ранних годах: «Diaghileff. His artistic and private life». By Arnold Haskell. In collaboration with Walter Nouvel, London, 1955; *Serge Lifar*, Serge de Diaghilev. Sa vie—son oeuvre —sa légende. Préface par Jean-Louis Vaudoyer de l'Académie Française, Monaco-ville, 1954.

[31] Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 14, л. 12.

[32] Отдел рукописей ИРЛИ. Архив Дягилевых, ф. 102, д. 188. Записки Д. В. Философова, тетрадь III, л. 96/187.

[33] Отдел рукописей ИРЛИ. Архив Дягилевых, ф. 102, д. 188, л. 446.

[34] *П. Перцов*, Литературные воспоминания. 1890—1902 гг. Предисловие Б. Ф. Поршнева, стр. 284.

[35] *М. В. Нестеров*, Давние дни. Встречи и воспоминания, стр. 171.

[36] *Александр Бенуа*, Жизнь художника. Воспоминания, т. II, стр. 356—358.

[37] *Сергей Эрнст*, К. А. Сомов, Спб., 1918, стр. 11.

[38] *Там же*, стр. 14.

[39] Письмо от 29 сентября 1895 г. (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 305, л. 32 об.).

[40] Очень интересные сведения и суждения об этой выставке содержатся в письме А. Н. Бенуа к Е. Е. Лансере от 13 ноября 1895 г. Приводим выдержки из письма: «Здесь открылась выставка ученических работ и по этому поводу мне пришлось по обыкновению порядочно побеситься. А именно — Леонтий (брат Бенуа, архитектор, профессор Академии художеств. — *Н. Л.*), Котов и вся компания в негодовании: «Да разве этому должна учить Академия? Что тут хорошего? Это разве письмо? Разве школа? Что Репин учит пальцем размазывать, это, по Вашему, школа? Голых баб повыставили, волоса им где следует понакрасили — и воображаете, что и все тут? Какое же это искусство?» и т. д. Черт знает что такое! Сами кашу заварили, сами говорили, писали даже о рутинности старой Академии, о том, что нужно новых людей, новые взгляды, свежесть, непосредственность, что гипс пора убирать к черту и т. п. — и когда, наконец, добились своего, когда выставка академических учеников не стала более изображать из себя собрание скучнейших натурщиков и лжеклассических композиций, когда она представила целый ряд очень свежих, живых, интересных работ — то они же и открещиваются от нее! — Скучны наши порядки! Все ругаются —

и никто *не хочет* (подчеркнуто Бенуа.— *Н. Л.*) помочь. Во всем отрицание — никогда ничего положительного. Скучно, скучно... А выставка положительно неплоха. Чувствуется какая-то живая струя. Не видно окаянной комбинации битюма, кармина и охры, масса очень смелых и интересных этюдов с натуры, попадаются работы на память, художественные помарочки; каждое дарование высказалось в подходящем для себя направлении. — Цари выставки: Малявин, Костя и Браз. — Малявин бывший послушник, очень куриозный тип: какой-то странный, растерянный взгляд, длинные волосы, причудливая, темная речь. У него хороша девушка, вяжущая в поле, на ходу, чулок. Видно как-то сверху горизонт, как следует теперь быть — под самой рамкой, освещение — серое и сзади. Несмотря однако на банальность (одно слово неразборчиво. — *Н. Л.*) — вещь симпатичная, очень сильная и свежая. Сказывается репинский ученик, но, пожалуй, и так дальше: больше вкуса, больше *простой силы* (подчеркнуто Бенуа. — *Н. Л.*); силы в отношениях и ясности тонов, а не в их крикливости и резких противоположениях. Другие его этюды, между ними девушка, прячущая лицо за солдатской курткой (неглупо — скорее сурово), также очень неплохи. — У Кости превосходный портрет его матери, который советом Академии удостоился быть выбранным на академическую выставку (Малявина вещи также выбраны). Хорош очень также этюд двух девочек в зимних костюмах, гуляющих по парку, под снегом (пастель). — У Браза отличные рисунки — но лишь те, которые он делал в Мюнхене, Париже (три слова по-французски неразборчиво. — *Н. Л.*), те же, которые сделаны им в Петербурге (после поездки!) очень слабы. Мюнхенские и парижские не сделали бы mauvaise mine в Мюнхене и Париже! [...]» (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 305, лл. 38—40).

[41] Отдел рукописей ИРЛИ. Архив Дягилевых, ф. 102, д. 188. Записки Д. И. Философова, тетрадь III, л. 69/133.

[42] Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 1560, л. 26.

[43] Бенуа в те годы был принципиальным противником художественной школы в узком смысле слова во имя свободы художника. Он считал, что нужно учиться на самом искусстве. Его письма к Е. Е. Лансере 1895 г. в Париж наполнены целыми трактатами на эту тему. В частности, Бенуа писал: «Брось ты быть школьником, прилежно и доверчиво слушающим то, что говорят ему тупицы учителя! Будь художником — и *учись на самом искусстве!* (подчеркнуто Бенуа.— *Н. Л.*) [...] Мучь себя невозможнейшими заданиями, твори безумно трудное, упорствуй, преодолевай препятствия, словом, борись, одерживай победы и крепни! Смотри быстро и легко, без лишних мучений и зависти на окружающую тебя художественную жизнь, черпай из нее лишь то, что тебе необходимо, и только то, что в данный момент необходимо, не делай запасов знаний и умения на будущее время, это — глупо, это ни к чему, ты будешь наверное не таким, чем думаешь, посему все это балласт, залог будущей рутины, а не школа! Учиться следует весь свой век и всегда новому, а не учиться 4 года в своей жизни для будущего. — Иначе получаются Лефебвры, Рошгроссы (он еще менее других, но он шут), Бугеро и столь многие другие. Случилось так, что я выбрал как раз мастеров академического направления, но это дает неверное понятие; ныне и натуралисты и импрессионисты могут быть такими же представителями академической скуки. Взгляни на Менцеля, Бёклина и т. п. Они весь свой век учились, ибо весь свой век трепетали и горели.

Я теперь понял, что я с детства ненавидел, что я ненавидел в Академиях и всяких других школах, во всяком систематическом обучении искусству. — Я ненавидел ту фальшь, которая кроется во всем этом, ту бесполезность,

а посему и вред! Нельзя разделять жизнь на года учения и года совершенства! Нельзя тогда, когда новая душа открывается навстречу всем впечатлениям и восторгам жизни, ее заполнять, связывать ее, сажать на гипс и т. п. вздор. — Если тебе самому вздумалось поупражняться на гипсе, то с богом, сиди, работай над ним, сколько тебе угодно! Не в том вред, что ты пишешь или рисуешь с гипса, а в том, что ты раб традиций, ты вошел в стадо художников, ты более не свободен — а без свободы художник не художник!

И не только гипс, но и болван-натурщик, но и пейзаж, и портрет — все вредно, если ты *этому учишься!* (Подчеркнуто Бенуа. — *Н. Л.*). Надо работать с охотой, наслаждением, увлечением, брать, что попадется, любить работу и на работе, незаметно для себя, учиться. — Система ателье менее опасна, нежели Академии, оттого, что, в сущности, здесь нет системы. Ученики мастера совершенно случайно нападают на то и другое, чем случайно он занят в данную минуту; если они боготворят своего учителя, то он их увлекает и согревает своей работой, а если они относятся безразлично к нему..., то нечего им оставаться его учениками! Муштровать же душу юноши художника, этот нежный, душистый цветок — как муштруют прусских солдат — есть безумие, к сожалению теперь слишком долго длящееся и приносящее ужасные плоды. Ты думаешь, что Лефебвр не талантлив? Нет, он, быть может, поэт в душе — но из него ничего не вышло потому, что он был учеником. Разве ты помнишь что-либо, чему тебя учили в гимназии? Ничего не помнишь! Я ровно ничего не помню. Что же проходил дома, без всяких указок, по доброй воле, то я отлично до сих пор не только помню, но и *знаю* (подчеркнуто Бенуа. — *Н. Л.*). Для того, чтобы мы восприняли что-либо, нужна наша свободная воля, вдалбливать же в себя хотя бы и по кажущейся, но не истинной воле — есть абсурд. — Можно в конце концов вдолбить в себя — но это обходится весьма дорого — приходится жертвовать своей личностью безвозвратно; раз ее утратил, ничем ее не вернешь! Все новое, великое, двигающее вперед основано на таланте; и в науке лишь *талантливые* (подчеркнуто Бенуа. — *Н. Л.*) двигают, ибо они лишь находят! [...]» (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 305, лл. 27—28 об.). Лансере не был согласен с отрицанием профессионального обучения.

[44] «Третьяков купил в свою галерею картину Шуры Бенуа», — сообщал С. П. Дягилев мачехе в феврале 1896 г. (Отдел рукописей ИРЛИ, ф. 102, д. 85, л. 459).

[45] *Александр Бенуа*, История русской живописи в XIX веке, Спб., 1902, стр. 268.

[46] См.: *П. Перцов*, Литературные воспоминания, 1890—1902 гг. Предисловие Б. Ф. Поршнева, стр. 384.

[47] В письме от 13 октября 1895 г. Бенуа пишет: «...я вставил в рамку и паспарту твою Фонтанку и должен тебе сказать, что, взглянув после некоторого времени на нее теперь, в чистом виде, я *поразился* (подчеркнуто Бенуа. — *Н. Л.*) ее достоинствами. Это просто-напросто шедевр! [...] По типичности, импрессии, художественности и силе впечатления, да я сказал бы даже по технике — эта картина оставляет далеко за собой всех ее соседей: разных Альбертов и т. п.» (имеется в виду акварелист Альберт Бенуа. — *Н. Л.*) (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 305, л. 26 об.). Второй раз «Фонтанка» упоминается в письме от 1 ноября 1895 г. («Твоя «Фонтанка» чистейший шедевр, и я, если ты позволишь, выставлю ее на акварельной выставке». — *Там же*, л. 34 об.).

[48] *О. И. Подобедова*, Е. Е. Лансере. 1875—1946, стр. 35.

[49] Письмо от начала марта 1897 г. (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 1560, л. 22 об.).
[50] *Александр Бенуа*, Возникновение «Мира искусства», стр. 29.
[51] *В. В. Стасов*, Избранные сочинения в 3-х томах, т. III, стр. 221. (Первоначально — в газ. «Новости и биржевая газета», 1898, 27 января, № 27.)
[52] *В. В. Стасов*, Избранные сочинения в 3-х томах, т. III, стр. 219.
[53] *М. В. Нестеров*, Давние дни. Встречи и воспоминания, стр. 169.

ГЛАВА ВТОРАЯ

[1] Письмо А. Н. Бенуа — Д. В. Философову от 5 июля 1898 г. Цит. по рукописи Д. Философова «Юношеские годы Александра Бенуа...» (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 14, л. 25).
[2] См.: *Александр Бенуа*, Возникновение «Мира искусства», стр. 11.
[3] *Там же*, стр. 12.
[4] *П. Перцов*, Литературные воспоминания. 1890—1902 гг. Предисловие Б. Ф. Поршнева, стр. 283.
[5] Цит. по кн.: *Александр Бенуа*, Возникновение «Мира искусства», стр. 27—28.
[6] Литературные приложения к «Ниве», 1897, январь—февраль.
[7] См. письмо Л. С. Бакста — А. Н. Бенуа от 25 марта 1898 г. (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 669, л. 13).
[8] Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 14, л. 22.
[9] Цит. по рукописи Д. Философова «Юношеские годы Александра Бенуа...» (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 14, лл. 25—27).
[10] Это слово, нередко встречающееся в устах «мирискусников», ведет свое происхождение со времен гимназии Мая. Философов вспоминал: «Гравюра с картины David'a клятва в Jeu de Paume была почему-то нами очень облюбована. Мы нашли в ней «отступника» Мартина д'Ока (он сидел в углу, в сокрушенной позе), и у нас даже был в ходу глагол: «мартиндокствовать». Тот, кто нарушал сговор, по нашей терминологии «мартиндокствовал» (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 14, лл. 4, 5).
[11] Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 940, лл. 4, 4 об., 5.
[12] Цит. по рукописи Д. Философова «Юношеские годы Александра Бенуа...» (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 14, лл. 28—30).
[13] *П. Перцов*, Литературные воспоминания. 1890—1902 гг. Предисловие Б. Ф. Поршнева, стр. 291—292.
[14] *Александр Бенуа*, Воспоминания о балете. — «Русские записки» [Париж], 1939, апрель, стр. 115.
[15] А. Бенуа вспоминал о впечатлении от произведений Серова: «Посещая передвижные выставки (в те времена группировавшие наиболее передовые и свежие элементы), мы, будучи еще гимназистами, восхищались портретами и пейзажами Серова» («Русские записки» (Париж), 1939, апрель, стр. 118).
[16] О своем знакомстве с московскими художниками Бенуа подробно рассказал Е. Лансере в письме последнему в Париж от 19 февраля 1896 г. Письмо содержит ряд интересных наблюдений и подробностей. Приводим выдержки из него: «...я со всеми ними перезнакомился, они были у меня (все по поводу приглашения в Мюнхен) и я их оценил вдвойне и как живописцев и как людей-художников. Левитан (очень красив собой) в обществе мало интересен, не сознает своего значения (убеждал меня послать в Мюнхен и Шишкина!!!), говорит весьма обыкновенные вещи, без особенного увлечения; немного позирует un garçon de bonne maison [...] Но это ему прощается за то, что он *на деле* (подчеркнуто Бенуа. — *Н. Л.*) такой большой художник. [...] Очень мил, чрезвычайно образован, чрезвычайно симпатич-

ная, горячая, художественная душа с несколько московской плутовато-простодушной закваской — Переплетчиков. Он выставил вещи неважные, но я надеюсь на него; он несколько робкий — и, кажется, Левитан его смущает. Я думаю, он развернется, благо техника хорошая и взгляды правильные. Впрочем, ему уже за 35 лет!

Васнецов Аполлинарий — худенький, желтенький, длинненький, с жидкой бородкой и розовыми щечками. — Страшно нежная и восторженная душа; знает хорошо западную живопись, но сохраняет v-is-àvis нее полную независимость. Он мне и нам всем очень понравился. Говорит очень просто, несколько наивно, но уверенно.

Но кто удивил нас вконец — так это Нестеров. Что за вздор, когда говорим, что он какой-то тип блаженного, поющего псалмы и т. д. — Это господин весьма прилично, но просто одетый; с весьма странной, уродливо странной головой (его, должно быть, намяла бабка при рождении) и хитрыми, умными, светлыми глазами. Бородка желтая, хорошо обстриженная. Не то купец, не то фокусник, не то ученый, не то монах; менее всего монах. — Запад знает не особенно подробно, что знает, знает хорошо, глубоко и *крайне* (подчеркнуто Бенуа. — *Н. Л.*) независимо. Хорошо изучил по русским и иностранным памятникам свое дело, т. е. византийскую богомазь. — Речь тихая, но уверенная, почти до дерзости уверенная и непоколебимая. — Говорит мало — но метко, иногда зло, иногда очень широко и глубоко обхватывает предмет [...] Говоря о древних памятниках России, очень и очень искренне умилился, пришел в восторг, развернулся. — Я думаю, это человек, во-первых, чрезвычайно умный, хотя и не особенно образованный. — Философия его деическая и, может быть, христианская, но с червем сомнения, подтачивающим ее.— Не знакомство ли — слишком близкое — с духовенством расшатало ему веру? Или он сам слишком много думал о боге? А это в наше время опасно для веры. Он ничего не говорил об этом всем, но кое-какие слова, в связи с впечатлением, произведенным на меня его картиной («Под благовест». — *Н. Л.*), нарисовали как-то нечаянно для меня самого такой портрет его во мне [...] В Мюнхен послать не захотел: «Что же, мы будем там закуской, лишней пряностью! Там посмотрят на нас как диковинку, а теперь только давай диковинки! Нет, я лучше пошлю свои вещи в Нижний, мне интересней, чтоб меня знали мои же!» — «Да ведь Вас никто не понимает, не оценивает! Напротив того, я слышу только смех и издевательство», — говорю я. «Эка беда, как будто бы успех в публике для художника — не срам скорее? Мне довольно, чтоб меня поняли 3, 4 человека — а понять истинно и совершенно мои вещи может только русский». — Владимир Маковский, ректор, который его терпеть не может, ругательски ругал его как-то раз на вечере у Репина, как первого русского декадента (второй считается Соломко, а третий — я, разумеется хронологически) [...]

Светославский несколько грубоват, даже очень; но малый славный и истинно художественная душа. Серова не разобрал — он хитрит. Как видишь, вся компания поинтереснее нашей петербуржской сволочи. Недаром московская школа стоит так неизмеримо выше нашей» (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 306, лл. 8, 8 об., 9, 9 об., 10, 10 об.). Бенуа, разумеется, ошибался, говоря, что Серов «хитрит». Честность и прямота Серова чуть не вошли в пословицу. Видимо, Бенуа ввела в заблуждение обычная молчаливость Серова, к которой он еще не привык. Лучше понял позже молчаливость и замкнутость Серова Андрей Белый, которому принадлежит одна из самых глубоких и интересных характеристик Серова-человека, к тому же выполненная с большим литературным мастерством: «Незабы-

ваем в «Эстетике» («Общество свободной эстетики» в Москве. — *Н. Л.*) Валентин Александрович Серов [...] застенчивый, скрытный, угрюмый; ходил мешковато; голубые глазки щурились напряженно от яркого света, — от каждого восприятия; и сидел, глаза заслоняя ладонью, из-за которой высовывал бледное очень лицо, точно страдающее бессонницей, чтобы пристально впиться; и — снова спрятаться; часто ставил он локоть в колено, роняя голову в руку, глаза опуская меж ног; он придремывал точно, рисуяся в сине-серых стенах, из бирюзовой мебели светлою, желтою, как встрепаною бородкой и светло-желтою, иль серою широкою парой, которою он обвисал; он высиживал заседания — широкоплечий, квадратный, совсем небольшого росточка, с перекривившимся, точно от боли, лицом, с поперечной морщиной на лбу от усилия что-нибудь осознать, что-нибудь проницать; глазки — с дальним прицелом; входил же — бесшумно, на цыпочках, крадучись; покачивалось его грузное тело.

И растрепанная бородка, и свисшие, бледно-желтые волосы, и рот, стиснутый от решения все взвесить, — давили весом; войдет — и точно выставит невидимый груз, который сместит председателя; сам же, перепугавшись себя, отойдет в уголочек, таиться за спинами и, кривясь, как в подзорную трубку, глядеть, подавлять усилием вздох; казалось: сидит и вздыхает Серов, скрипя стулом и порываясь вскочить, но удерживаясь, качая сомнительно головою, кривясь улыбкою; казалось, — бросал из угла:

— Горьким смехом моим посмеюсь!

Страдал улыбкою.

А невидимый вес, от которого он силился откреститься, — был слышим; Серова — не видишь: Серов — за спиной, вперясь в пол, бросив локти в колени, ладонями их захватив, наклоняясь широкою грудью, — молчит; ты же ждешь, не раздастся ли хрипловатая, темновато скроенная, короткая его фразочка, которою определит, пригвоздит, никого не судя; всем станет ясно: «Не гоже!» (*Андрей Белый*, Между двух революций, Л., 1934, стр. 227—228.)

[17] См. «Offizieller Katalog der Internationalen Kunstausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens «Secession», 1896, III. Auflage, München, S. 20 (NN 232—234 — Левитан), S. 24 (N 301 — Переплетчиков), S. 28 (NN 348—349 — Серов).

[18] См.: «В. А. Серов. Переписка», стр. 47.

[19] *Александр Бенуа*, Воспоминания о балете. — «Русские записки», 1939, апрель, стр. 117.

[20] *Там же*, стр. 120.

[21] «И только на одного нашего сибирского казака, Сурикова, «чары» Сергея Павловича (Дягилева. — *Н. Л.*) никогда никакого действия не имели. Все попытки его проникнуть в мастерскую Василия Ивановича кончались конфузом: тот неизменно и откровенно не принимал его, разговаривая с ним через цепочку двери, называя нашего денди по-сибирски — «Дягилёв» (*М. В. Нестеров*, Давние дни. Встречи и воспоминания, стр. 174—175).

[22] *Валерий Брюсов*, Дневники. 1891—1910, изд. М. и С. Сабашниковых, 1927, стр. 115. Любопытно, что совсем иначе воспринималась квартира Бенуа, которого Брюсов посетил в тот же день: «У Бенуа все просто, картинки по стенам» (*там же*, стр. 115).

[23] *П. Перцов*, Литературные воспоминания. 1890—1902 гг. Предисловие Б. Ф. Поршнева, стр. 275.

[24] «Мир искусства», 1899, № 1—2, стр. 10.

[25] *Там же*.

[26] В этой части статьи Дягилева содержатся непростительно резкие выпады

против Чернышевского («варварский образ, который неумытыми руками прикасался к искусству». — «Мир искусства», 1899, № 1—2, стр. 13).

[27] *Там же*, стр. 15.

[28] *Там же*, стр. 16.

[29] «Мир искусства», 1899, № 3—4, стр. 43.

[30] *Там же*, стр. 43.

[31] *Там же*, стр. 50.

[32] *Там же*, стр. 58.

[33] *Там же*, стр. 59.

[34] *Д. В. Философов*, Юношеские годы Александра Бенуа... (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 14, л. 34).

[35] «Мир искусства», 1899, № 1—2, Художественная хроника, стр. 9.

[36] «Академии и техника живописи» Франца Ленбаха и «Академии художеств» Германа Гельфериха. — «Мир искусства», 1899, № 6.

[37] Письмо А. Н. Бенуа — Е. Е. Лансере в Париж от 19 февраля 1896 г. (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 306, л. 3 об.). Бенуа пишет здесь об этой картине Эдельфельта: «Chagrin так прямо хорошо (вот здесь ему удалось передать душу Финляндии; молодой парень подавлен чисто финским безнадежным, озлобляющим и сейчас же умерщвляющим всякую энергию фатумом. Пейзаж совершенно в гармонии и очень хорошо настраивает)».

[38] *Н. М. Гершензон-Чегодаева*, Дмитрий Григорьевич Левицкий, М., 1964, стр. 20.

[39] *М. В. Нестеров*, Давние дни. Встречи и воспоминания, стр. 200—201.

[40] *Я. Тугендхольд*, Молодые годы Мусатова. — «Аполлон», 1915, октябрь—ноябрь, №№ 8—9, стр. 35.

[41] «Мир искусства», № 1—2, Художественная хроника, стр. 1.

[42] *Р. Мутер*, История живописи в XIX веке, т. III. Перевод З. Венгеровой, Спб., 1901, стр. 384.

[43] См.: *Сергей Щербатов*, Художник в ушедшей России, стр. 116.

[44] См. Каталог выставки картин журнала «Мир искусства». Спб., 1899. Перепечатан без изменений в № 6 журнала «Мир искусства» за 1889 г. Там же помещены 24 репродукции произведений художников, принимавших участие на выставке.

[45] В каталоге, видимо, опечатка — Поленов Б. Надо думать, в выставке принимал участие Василий Дмитриевич Поленов.

[46] [*А. Бенуа*], Беседы художника. I. Об импрессионизме. — «Мир искусства», 1889, № 6, стр. 50.

[47] См.: *Gabriel Mourey*, The Art of 1899. Part II. The Paris Salons. — «The Studio», v. XVII, june 1899.

[48] *И. Грабарь*, Письма из Мюнхена. III. — «Мир искусства», 1899, № 7—8, Художественная хроника, стр. 76.

[49] См.: *В. В. Стасов*, Избранные сочинения в 3-х томах, т. III, стр. 232 и след. (Первоначально — в газ. «Новости и биржевая газета», 1899, 5 января, № 5.)

[50] См.: *В. В. Стасов*, Избранные сочинения в 3-х томах, т. III, стр. 257 и след. (Первоначально — в газ. «Новости и биржевая газета», 1899, 8 февраля, № 39.)

[51] *Там же*, стр. 257.

[52] «Литературное наследство», № 27—28, М., 1937, стр. 313.

[53] «Мир искусства», 1899.

[54] «Мир искусства», 1899, № 10, стр. 2.

[55] *Там же*, стр. 3.

[56] *Там же*, стр. 2.

[57] *Там же.*
[58] *Там же*, стр. 3.
[59] *Там же.*
[60] «Брюлловское торжество».— «Мир искусства», 1899, № 23—24.
[61] «Мир искусства», 1900, № 1—2, стр. 26.
[62] *Там же.*
[63] «Мир искусства», 1901, № 2—3, Художественная хроника, стр. 108—109.
[64] В 1910 г. Бенуа писал: «Лучший признак всякого культурного упадка, это утрата веры, замена эстетической игрой настоящего жизненного искусства. Меня прямо пугают слова, которые теперь приходится слышать все чаще и чаще: «если хотите — это бессмысленно, но так красиво»... «разумеется, это чепуха, но так забавно»... Боже мой, да неужели придется жить в этом художественном позоре и дальше? Я знаю, я каюсь, мы сами в этом виноваты. Вся эта «бердслеевщина» и «уайльдовщина» — плоть от плоти нашей [...] Ныне все то, что мы любили издалека, что мы вызывали, что было сном, становится явью, действительностью, обыденностью и вот — это становится кошмаром. Не нужно это публике. Не нужно это «массе» народа. Не нужно мечты кружка поэтов и художников делать общественным достоянием...» («Речь», 1910, 19 ноября).
[65] «Мир искусства», 1899, № 6, стр. 49.
[66] *Александр Бенуа*, Возникновение «Мира искусства».
[67] «Мир искусства», 1899, № 6, стр. 49 (примечание).
[68] [*А. Бенуа*], Беседы художника. IV. Парижские выставки. — «Мир искусства», 1899, № 10, стр. 112—113. Интересно сопоставить это суждение Бенуа о творчестве Одилона Редона с восторженным отзывом о нем же французского критика Эннекена: «Отныне г-н Одилон Редон должен считаться одним из наших лучших мастеров, а для тех, кто превыше всего ценит тот оттенок необычности, без которого, согласно лорду Байрону, нет возвышенной красоты, Одилон Редон станет мастером исключительным, не имеющим, если не считать Гойю, ни предшественников, ни соперников. Где-то на грани между реальностью и фантазией художник нашел необитаемую область и населил ее грозными призраками, чудовищами, номадами, сложными существами, сотканными из всех возможных видов человеческого порока, животной низости, ужаса и скверны... Как и Бодлер, господин Редон заслуживает наивысшей похвалы: он создал «un frisson nouveau» (новую дрожь)». (Цит. по кн.: *Джон Ревалд*, Постимпрессионизм. От Ван-Гога до Гогена, Л.—М., 1962, стр. 112—113.) Ближе к характеристике Бенуа отзыв о Редоне Гюстава Моро: «Я вижу добрых милых людей, подобных г-ну Редону, он искренен и отличается отнюдь не банальным умом... Но в конечном счете, какие жалкие результаты!» (*Там же*, стр. 115.)
[69] См.: [*А. Бенуа*], Беседы художника. IV. Парижские выставки. — «Мир искусства», 1899, № 10, стр. 112.
[70] *И. Э. Грабарь*, Моя жизнь. Автомонография, стр. 161.
[71] *Александр Бенуа*, Письма со всемирной выставки. — «Мир искусства», 1900, № 17—18, Художественная хроника, стр. 105.
[72] *Там же*, стр. 108.
[73] *Там же.*
[74] «Если еще отметить выдержанную в черной [? — *Н. Л.*] гамме, красивую, но для характеристики Коровина недостаточно значительную картину «Испанки»...» («Мир искусства», 1900, № 19—20, Художественная хроника, стр. 159).
[75] *Там же*, стр. 157.

[76] В 1899 г. Бенуа писал: «Манэ всегда вымучен, рассудочен и просто мало талантлив» («Письма из Парижа». — «Мир искусства», 1899, Художественная хроника, стр. 74).
[77] «Мир искусства», 1900, № 21—22, Художественная хроника, стр. 203.
[78] «Мир искусства», 1901, № 1, Художественная хроника, стр. 36.
[79] *И. Грабарь*, Арнольд Бёклин. — «Мир искусства», 1901, № 2—3, Художественная хроника, стр. 92.
[80] *Там же*, стр. 95.
[81] «Мир искусства», 1901, № 5, Художественная хроника, стр. 275.
[82] *Сергей Дягилев*, Выставки «Мира искусства». — «Мир искусства», 1901, № 2—3, Художественная хроника, стр. 110.
[83] *Александр Бенуа*, История русской живописи в XIX веке, стр. 125.
[84] *Там же*, стр. 130.
[85] *Александр Бенуа*, Кустарная выставка. — «Мир искусства», 1902, № 3, Хроника, стр. 48.
[86] *Там же*, стр. 50.
[87] *И. Грабарь*, Несколько мыслей о современном прикладном искусстве в России. — «Мир искусства», 1902, № 3, Хроника, стр. 52.
[88] *Там же*, стр. 54.
[89] *Там же*.
[90] Псевдоним Бенуа раскрыт в упомянутой рукописи Д. Философова «Юношеские годы Александра Бенуа...» (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 14, л. 35). Псевдоним происходит, вероятнее всего, от того обстоятельства, что Александр был младшим сыном в многочисленной семье Бенуа, был, по ходячему выражению, «Вениамином семьи».
[91] А. П. Остроумова вспоминает: «Бенуа первый возбудил во мне острое внимание к красотам нашего дивного города. Когда мы проходили или проезжали по улицам, по набережным, по площадям, он указывал на прекрасные архитектурные творения [...] Я увлеклась городом, вдруг открывшим мне свои красоты. Город, в котором я родилась и выросла, вдруг стал мне близок, понятен, я его полюбила» (*А. П. Остроумова*, Автобиографические записки. 1900—1916, стр. 14).
[92] «Мир искусства», 1902, № 4, Художественная хроника, стр. 85.
[93] «Хроника журнала «Мир искусства», 1903, № 3, стр. 23.
[94] В одном из последних выпусков журнала И. Грабарь писал: «Самое острое разочарованье — это тот специфический германский дух в искусстве, в который я некогда верил... И Дюрер не потому велик, что сильна в нем «германщина». А вот эта же германщина не спасла четырнадцати вещей Клинеера, выставленных в Мюнхене [...] Все у него здесь как-то невероятно высокопарно, и чопорно, и тоскливо. Во всем претензии на гениальность, нет только таланта» (*Игорь Грабарь*, По европейским выставкам. — «Мир искусства», 1904, № 7, стр. 135—136).
[95] Интересно привести, например, такое малоизвестное высказывание современника о Бенуа — театральном деятеле: «Если Бенуа искренне и серьезно любил и всякого рода искусство, то в театр он был влюблен. Театр был его настоящей стихией, он был источником вечной радости, предметом неугасающего интереса. Он был подлинным театралом, и эта грань у этого многогранного и одаренного человека была наиболее отшлифована» (*Сергей Щербатов*, Художник в ушедшей России, стр. 125).
[96] *Александр Бенуа*, Новые театральные постановки. — «Мир искусства», 1902, № 2, Художественная хроника, стр. 28.
[97] *Александр Бенуа*, Волшебное зеркальце.— «Мир искусства», 1904, Хроника, № 1, стр. 3—4.

[98] *Александр Бенуа*, «Руслан и Людмила». — «Мир искусства», 1904, Хроника, № 11—12, стр. 235.

[99] *Д. В. Философов*, Юношеские годы Александра Бенуа... (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 14, л. 33).

[100] «Хроника журнала «Мир искусства», 1903, № 12, стр. 131.

[101] См.: *О. И. Подобедова*, Е. Е. Лансере. 1875—1946, стр. 43.

[102] *И. Э. Грабарь*, Моя жизнь. Автомонография, стр. 156.

[103] В первых номерах напечатал несколько статей Владимир Соловьев, разошедшийся впоследствии с журналом во мнениях в связи с юбилейным пушкинским номером («Мир искусства», 1899, № 13—14).

[104] «В. А. Серов. Переписка», стр. 340—341.

[105] Письмо художника А. Б. к Д. С. Мережковскому. — «Новый путь», 1903, февраль, стр. 156—158.

[106] *Там же*, стр. 158.

[107] «Из архива А. П. Чехова. Публикация», М., 1960, стр. 272.

[108] *А. П. Чехов*, Собрание сочинений в 12-ти томах, т. 12, М., 1957, стр. 540.

[109] *Там же*, стр. 466.

[110] *Там же*, стр. 508.

[111] О борьбе вокруг устройства выставки «Мир искусства» 1901 г. в залах Академии художеств рассказывает Философов в своем письме Серову от 30 ноября 1900 г.: «Теперь самое интересное, скандал в Академии. Заседание было 27-го и длилось с 8 до 11 ч. Первый говорил Позен о том, что он сторонник всего нового, но есть «новое и новое». *Чуму* (подчеркнуто Философовым. — *Н. Л.*) пускать в Академию нельзя [...]
Позену возражал Толстой, и сказал, что из слов Позена он заключает, что Академия *отвечает* (подчеркнуто Философовым. — *Н. Л.*) за достоинство устраиваемых в ее стенах выставок. Но он с своей стороны думает, что Академия ничего общего, например, с такой выставкой, как акварельная, иметь не может [...] Таким образом победа полная» («В. А. Серов. Переписка», стр. 338—339).

[112] *А. П. Остроумова-Лебедева*, Автобиографические записки, т. II, стр. 25—26.

[113] *М. В. Нестеров*, Давние дни. Встречи и воспоминания, стр. 174. Ср. воспоминания Рылова: «Был такой случай: работаю я дома в своем любимом крестьянском азяме, на ногах белые валенки. Вдруг входит шикарный Дягилев с цилиндром в руке, просит дать что-нибудь для выставки. Ничего подходящего для «Мира искусства», казалось, не было у меня, но он и слышать не хотел и выпросил небольшую картину «Финляндский поток» и два пастельных пейзажа, затем сам стал рыться в пыльном складе со всяким хламом, в моем «чулане», и вытащил грязный эскиз к «Зеленому шуму». Мы буквально вырывали его друг у друга. Пришлось согласиться. «Поток» и эскиз теперь в Третьяковской галерее» (*А. Рылов*, Воспоминания, М., 1954, стр. 118).

[114] *М. В. Нестеров*, Давние дни. Встречи и воспоминания, стр. 173.

[115] См.: *Д. Коган*, Константин Коровин, М., 1964, стр. 164.

[116] *Там же*, стр. 166.

[117] «Мир искусства», впрочем, не сразу «признал» Врубеля. Правда, он был приглашен на Выставку русских и финляндских художников, но его панно «Утро», вызвавшее особенные нападки критики (вспомним отзыв Стасова), не нравилось и «мирискусникам». Как писал впоследствии Бенуа, это «полотно смутило меня своей бесформенностью и даже чем-то «дешевым» в фигурах нимф, прячущихся среди водорослей» (*Александр Бенуа*, Врубель. — «Мир искусства», 1903, № 10—11, стр. 178). На Первую (международную) выставку «Мира искусства», которой Дягилев придавал особенное значе-

ние, Врубель не был приглашен. В своей «Истории русского искусства» Бенуа упрекал Врубеля в ломании, в желании «гениальничать». Однако после появления картин «Сирень», «Ночное», после «Демона поверженного» «Мир искусства» пересматривает свою оценку Врубеля. В 1903 г. журнал посвящает ему отдельный номер (№ 10—11) и статью Бенуа, где последний раскаивается в своей прежней оценке Врубеля и утверждает, что художник обладал настоящим гением. «Врубель сделался жертвой своего дара, — пишет Бенуа, — который увлек его слишком далеко и высоко от его современников и соотечественников, так далеко и высоко, что он наконец очутился в полном, безусловном одиночестве, как в одиночной тюрьме, как в безвоздушном пространстве, и в этом обстоятельстве и кроется причина тяжкого недуга» (*там же*, стр. 178). Бенуа особенно подчеркивал дар Врубеля-монументалиста, проявившийся в фресках Кирилловской церкви, и объявлял его подлинным наследником Александра Иванова.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

1 См.: *Сергей Маковский*, Страницы художественной критики. Книга вторая. Современные русские художники, Спб., 1909, стр. 115.

2 А. П. Остроумова, специально посвятившая себя в те годы возрождению гравюры на дереве, вспоминала: «Годы 1900—1903 были самые для меня напряженные и по работе и по внутреннему росту. Группа лиц во главе с Александром Николаевичем Бенуа — «гениальный коллектив» (как его справедливо назвал Перцов в своей книжке «Литературные воспоминания») — не оставляла меня, поддерживала и поощряла. Мои новые товарищи напирали главным образом на гравюру, уговаривали меня ее не бросать, а наоборот, продолжать, искать в ней путей, говоря, что живописцев у нас много, а вот художников-граверов — нет» (*А. П. Остроумова-Лебедева*, Автобиографические записки. 1900—1916, стр. 11). Гравюры Остроумовой систематически экспонировались на выставках «Мира искусства» и многократно репродуцировались на страницах журнала. Первыми были воспроизведены «Зимка» и «Весна» («Мир искусства», 1900, № 5—6). Дягилев при этом «проявил необычайную энергию, ездил в типографию, заставлял делать бесконечные пробы. Однажды провел в типографии с Бакстом из-за печатания моих гравюр всю ночь, но добился своего и доказал, что доски выдерживают давление и что можно при желании подобрать краски и тона, вполне удовлетворяющие автора» (*А. П. Остроумова-Лебедева*, Автобиографические записки. 1900—1916, стр. 20).

3 Бенуа по этому поводу сообщает о времени своего и своих друзей пребывания во Франции в 1897—1898 гг.: «Один тот факт, что мы вошли в тесный контакт с парижской художественной жизнью, а лично я в непосредственный контакт и с несколькими отличными французскими художниками (в примечании Бенуа указывает: «С Р. Менаром, с Л. Симоном, с Даше, с Девальером, несколько позже с Бонаром, Вюйяром, Морисом Дени, Валлотоном». — *Н. Л.*) — окончательно лишил нас того налета «провинциализма», который был все еще нам присущ и после пройденных этапов нашего самообразования в Петербурге. Это имело тем большее значение, что наши вкусы и без того имели определенный *западный* (курсив А. Н. Бенуа. — *Н. Л.)* уклон и каждый из нас чувствовал настоящую душевную потребность как-то ближе породниться с тем, что издавна влекло нас к себе [...] Облегчало нам задачу то, что все в нашей компании с детства владели французским и немецким языками. Ничего в Европе не могло нас смутить, спутать своей неожиданностью [...]» (*Александр Бенуа*, Воспоминания о балете. — «Русские записки», 1939, апрель, стр. 109—110).

[4] Письмо А. Н. Бенуа — Д. В. Философову из Нормандии от 15 сентября 1898 г., процитировано последним в его рукописи 1916 г. — «Юношеские годы Александра Бенуа...» (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 14, л. 20).

[5] *А. П. Остроумова-Лебедева*, Автобиографические записки. 1900—1916, стр. 23.

[6] См.: *Александр Бенуа*, Художественные письма. Первая выставка «Мира искусства». — «Речь», 1911, 7 января.

[7] *Александр Бенуа*, К. Сомов. — «Мир искусства», 1899, № 20, стр. 129.

[8] *Александр Бенуа*, История русской живописи в XIX веке, Спб., 1902, стр. 251.

[9] *М. Кузмин*, Сети. Первая книга стихов, М., книгоиздательство «Скорпион», 1908, стр. 65.

[10] *Александр Бенуа*, История русской живописи в XIX веке, стр. 273.

[11] См.: *Александр Бенуа*, Жизнь художника. Воспоминания, т. II, стр. 22—25.

[12] Письмо И. Э. Грабаря — А. Н. Бенуа от 25 марта 1904 г. (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 893, л. 12).

[13] В этой иллюстрации Бенуа можно обнаружить мотивы таких картин пушкинской поры, как «Мастерская художников братьев Чернецовых» А. В. Тыранова (1828), «В комнатах» К. А. Зеленцова (1820-е гг.).

[14] *Александр Бенуа*, Жизнь художника. Воспоминания, т. I, стр. 255.

[15] *В. В. Стасов*, Две декадентские выставки. — Избранные сочинения в 3-х томах, т. III, М., 1952, стр. 292. (Первоначально — в газ. «Новости и биржевая газета», 1903, 19 и 25 апреля.)

[16] *С. Дягилев*, «Гибель богов». I. Об исполнителях. — «Хроника журнала «Мир искусства», 1903, № 3, стр. 29.

[17] *С. Дягилев*, «Гибель богов». II. О постановке. — «Хроника журнала «Мир искусства», 1903, № 4, стр. 35—37.

[18] *Там же*.

[19] *Александр Бенуа*, Новые театральные постановки.— «Мир искусства», 1902, № 2, стр. 27.

[20] «В нынешних своих композициях г. Бакст взял себе задачей — кошку. Всего удивительнее вышла у него картина «Ужин». Сидит у стола кошка в дамском платье, ее мордочка в виде круглой тарелки в каком-то рогатом головном уборе, тощие лапы в дамских рукавах протянуты к столу, словно поставленные перед ней блюда не по вкусу, а ей надо стащить что-нибудь другое, на стороне, талия ее, весь склад и фигура — кошачьи, такие же противные, как у английского ломаки и урода Бердслея. Невыносимая вещь!» (*В. В. Стасов*, Две декадентские выставки. — Избранные сочинения в 3-х томах, т. III, стр. 292).

[21] «Стильная декадентка fin de siècle черно-белая, тонкая, как горностай, с таинственной улыбкой à la Джиоконда, кушает апельсины» (*В. В. Розанов*, Среди художников, Спб., 1914, стр. 102).

[22] «Забавна претензия — представить г. С. Дягилева à la Пушкин с няней: чему же путному художественному и народному научила эта Арина своего драгоценного воспитанничка?» (*В. В. Стасов*, Наши нынешние деканденты.— Избранные сочинения в 3-х томах, т. III, стр. 319).

[23] *Андрей Белый*, Начало века, М. — Л., 1933, стр. 195.

[24] *Андрей Белый*, Между двух революций, стр. 67.

[25] *Д. Философов*, Первое представление «Ипполита». — «Мир искусства», 1902, № 9—10, Хроника, стр. 6.

[26] *Там же*, стр. 10.

[27] *В. В. Стасов*, Две декадентские выставки. — Избранные сочинения в 3-х томах, т. III, М., 1952, стр. 292.

[28] «Хроника журнала «Мир искусства», 1903, № 4, стр. 43—44. Далее «Мир искусства» сообщает: «Танцы в этом балете поставлены братьями Легат [...] Большой успех имели г-жа Кшесинская, Преображенская, Павлова 2, Трефилова, Чумакова, гг. Бекефи, Ширяев, Гердт, С. Легат и Фокин». Как видим, в балете участвовал весь цвет тогдашней группы Мариинского театра, в том числе Павлова 2-я, впоследствии прославленная Анна Павлова.

[29] *В. Розанов*, Что сказал Тезею Эдип? — «Мир искусства», 1904, № 2, Хроника, стр. 33.

[30] *Александр Бенуа*, История русской живописи в XIX веке, стр. 270.

[31] *Е. Е. Лансере*, Автобиография. — Цит. по кн.: *О. И. Подобедова*, Е. Е. Лансере. 1875—1946, стр. 45.

[32] *А. Бенуа*, История русской живописи в XIX веке, стр. 270.

[33] *С. К. Маковский*, На Парнасе «Серебряного века», Мюнхен, 1962, стр. 278.

[34] *Андрей Белый*, Певица. — «Мир искусства», 1902, № 11, Литературный отдел, стр. 302.

[35] О работе Е. Е. Лансере в «Истории царской и императорской охоты» см.: *О. И. Подобедова*, Е. Е. Лансере. 1875—1946, стр. 60 и след.

[36] «Мирискусники» шутливо называли «Современное искусство» «грабарней». См. письмо А. Н. Бенуа — В. А. Серову от 12 января 1903 г.: «Грабарня открывается 18-го» («В. А. Серов. Переписка», стр. 352).

[37] И. Э. Грабарь вспоминал о «Современном искусстве»: «Зимою 1901—1902 гг. Щербатов со своим другом В. В. фон Мекком задумал организовать нечто вроде постоянной выставки картин, мебели, ценных архитектурных интерьеров и прикладного искусства. Он обратился ко мне, прося меня встать во главе этого предприятия, на которое они смотрели как на среднее между чисто меценатским и коммерческим. К сожалению, точек над «и» поставлено не было, и в общем увлечении, не будучи слишком практическими талантами, мы создали предприятие недостаточно жизнеспособное и прежде всего далекое от принципа хотя бы частичной самоокупаемости.

Я говорю «мы», так как в это увлекательное дело впряглись все мы: Бенуа, Лансере, Бакст, Константин Коровин, А. Я. Головин и я. Приняли творческое участие и «хозяева» — Щербатов и Мекк, интересовавшиеся прикладным искусством, главным образом дамскими нарядами, которые сами сочиняли и комбинировали» (*И. Э. Грабарь*, Моя жизнь. Автомонография, стр. 184).

[38] *Сергей Дягилев*, Современное искусство. — «Хроника журнала «Мир искусства», 1903, № 3, стр. 22.

[39] «Зодчий», 1903, № 16, стр. 211.

[40] *С. Щербатов*, Художник в ушедшей России, стр. 158—159.

[41] *С. Дягилев*, Современное искусство. — «Хроника журнала «Мир искусства», 1903, № 3, стр. 22.

[42] См.: *И. Э. Грабарь*, Моя жизнь. Автомонография, стр. 184—187; *С. Щербатов*, Художник в ушедшей России, стр. 148—178; *С. Дягилев*, Современное искусство. — «Хроника журнала «Мир искусства», 1903, № 3, стр. 22—24; *Е. Баумгартен*, Современное искусство. — «Зодчий», 1903, № 16, стр. 211—213.

[43] *С. Дягилев*, Современное искусство. — «Хроника журнала «Мир искусства», 1903, № 3, стр. 23—24.

[44] *Е. Баумгартен*, Современное искусство. — «Зодчий», 1903, № 16, стр. 212.

[45] *С. Дягилев*, Современное искусство. — «Хроника журнала «Мир искусства», 1903, № 3, стр. 24.

[46] *С. Щербатов*, Художник в ушедшей России, стр. 165.

[47] *С. Дягилев*, Современное искусство. — «Хроника журнала «Мир искусства», 1903, № 3, стр. 24.

[48] По сообщению Щербатова, комната, оформленная Коровиным, первоначально предназначалась для Врубеля, который, «не будучи в то время в состоянии работать для выставки», уступил ее Коровину (см.: *С. Щербатов*, Художник в ушедшей России, стр. 160).

[49] *С. Дягилев*, Современное искусство. — «Хроника журнала «Мир искусства», 1903, № 3, стр. 24.

[50] *И. Э. Грабарь*, Моя жизнь. Автомонография, стр. 185.

[51] *С. Дягилев*, Современное искусство, — «Хроника журнала «Мир искусства», 1903, № 3, стр. 24. К оценке Дягилева в «Мире искусства» в общем близок отзыв «Зодчего», хотя и гораздо более резкий по форме: «Г. Головин выступил, — писал там Е. Баумгартен, — со своим русским теремком, — работой весьма характерной для этого художника.

Мы видели раньше рисунки, по которым производилась отделка «теремка». Они были исполнены с предельной для этого автора тщательностью. Детали были вырисованы и начерчены добросовестно, но, как оказалось на деле, художник или вовсе не представлял себе масштаба, или просто хотел поразить «дикостью». Действительно, можно представить себе разные эксцентричности, но до подобной не додумаешься. Стены низкого антресольного помещения покрыты сплошь деревянною резьбою... столь крупных размеров, что орнаментация эта могла бы с успехом находиться во фронтоне двухэтажной избы. Работа производилась под непосредственным наблюдением автора и, надо сознаться, довольно добросовестно. По характеру своих форм орнамент очень напоминает пряники — те же зверьки, те же деревца и т. д. Группа сов, напоминающих обгорелые пни, светятся со стены своими красными глазами (лампочками). Громадный неуклюжий очаг, совсем дикого вида, занимает треть комнаты.

Все это прежде всего бутафорская обстановка. Красивое по тону, помещение это в общем уродливо и неинтересно, так как слишком не серьезно и не фантастично (по-видимому, автор хотел выразить фантастичность). Но все это ничто сравнительно со шкафами, которые выставляет этот художник. Шкафы в теремке своим нелепым видом превосходят все остальное» (*Е. Баумгартен*, Современное искусство. — «Зодчий», 1903, № 16, стр. 212).

[52] *Е. Баумгартен*, Современное искусство. — «Зодчий», 1903, № 16, стр. 212.

[53] *Н. Филянский*, По поводу Московской выставки «архитектуры и художественной промышленности нового стиля». — «Зодчий», 1903, № 9, стр. 118.

[54] *И. Э. Грабарь*, Моя жизнь. Автомонография, стр. 187. По поводу мебели столовой Бенуа и Лансере «Зодчий» считал, что ее характер «английско-французский», то есть тот, в котором работает теперь большинство мебельных фабрикантов» (*Е. Баумгартен*, Современное искусство. — «Зодчий», 1903, № 16, стр. 212).

[55] См.: *Д. Философов*, Погибшее предприятие. — «Хроника журнала «Мир искусства», 1903, № 10, стр. 96. Показательно, что даже такой близкий в ту пору «мирискусникам» человек, как Философов, отнесся к экспонатам выставки довольно прохладно: «Надо правду сказать, — писал он, — что все было мило, художественно, интересно, но чего-нибудь особенно выдающегося, за что стоило бы ломать копья, предприятие это собой не представляло. Словом, крупных недостатков и недочетов во всей затее не оберешься и тем не менее ее безвременное убийство — вещь в высшей степени жестокая, легкомысленная и некультурная» (*там же*, стр. 97). Пафос же статьи Философова был направлен против безответственных меценатов (читай — Щербатова и фон Мекка, прекративших дело). «Насаждение в России новой худо-

жественной промышленности, — писал Философов, — дело не шуточное и выполнить его в один год смешно даже и думать. Это задача, требующая неустанного труда и работы целых поколений. [...] Однако энергии у учредителей не хватало, и дело погибло. Этот факт еще лишний раз доказывает, насколько беспочвенно наше так называемое меценатствование. [...]
У нас есть люди, готовые даже содействовать денежно новым, «смелым и молодым» начинаниям, но с тем непременным условием, чтобы эти «новые и смелые начинания» тотчас же по своем осуществлении завоевали всеобщие симпатии, чтобы публика подносила щедрому меценату лавровые венки, а газеты печатали его портреты. [...]
Подлинное меценатство — добросовестное, бескорыстное и терпеливое служение тому делу, в которое веришь, но оно доступно только выдающимся натурам. И в меценатстве есть пустоцветы» (*там же*, стр. 97—98).

56 Цит. по кн.: *О. И. Подобедова*, Е. Е. Лансере. 1875—1946, стр. 59.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

1 *В. В. Стасов*, Избранные сочинения в 3-х томах, т. III, стр. 318.

2 *Александр Бенуа*, Возникновение «Мира искусства», стр. 56.

3 Письмо А. Н. Бенуа — Е. Е. Лансере от 3 марта 1906 г. (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 308, л. 20 об.). Далее Бенуа пишет: «И кто же громче всех кричит, кто подкапывается с наибольшим злорадством, как не ближайшие друзья: Бакст, Валичка, Сережа (Нувель и Дягилев. — *Н. Л.*), Нурок. И все это из снобизма, из кокетливого моложения, из забегания перед теми, кто завтра могут на них цыкнуть. Разумеется, при этом действует не расчет, не злой умысел, а самый презренный инстинкт самосохранения. Но делу от этого не лучше и дело гибнет. У нас нет больше (видимо, журнала. — *Н. Л.*), а мы должны быть лагерем, мы должны быть авторитетами, вовсе не для нас лично, а для принципа» (*там же*, лл. 20 об., 20).

4 О том, что поспешный отъезд Бенуа в Париж был именно бегством от революционных событий, свидетельствует, в частности, реакция на этот отъезд его ближайших друзей. Так, Д. В. Философов писал Бенуа 7/20 апреля 1905 г.: «Твое бегство за границу меня окончательно запутало. Говорю бегство — потому что ты собрался вдруг, гораздо раньше, чем предполагал, как-то для меня по крайней мере неожиданно. Если это было для здоровья мальчика, то почему же ехать в Париж? Разве не следовало ехать прямо на юг, на солнце, туда, где он действительно мог скоро поправиться, парижская же весна в нетопленных квартирах для ребенка вряд ли пользительна. Словом, я здесь что-то не понимаю...» (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 1672, лл. 10 об., 11).

5 «В. А. Серов. Переписка», стр. 284.

6 Письмо А. Н. Бенуа — Е. Е. Лансере 2/19 июля 1905 г. (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 307, л. 35).

7 Письмо А. Н. Бенуа — Е. Е. Лансере от 18/5 апреля 1905 г. (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 307, л. 14 об.).

8 *Там же*, лл. 14 об., 14.

9 Интересно сопоставить это высказывание Бенуа об отце и «хороших старых людях» с более ранними бунтарскими настроениями по отношению к семье и всей профессорско-академической среде, которая окружала его с детства. Так, например, в 1895 г. он писал племяннику: «Смотри, чтоб начало нашей столь хваленой, типичной французски-буржуазной семьи не развилось в Тебе и не поглотило Тебя! В ней много хорошего, как представительнице общественного порядка, оплота государства, серой и приличной материи; но высокого и прекрасного в ней мало, почти вовсе нет и для

художника она вреднее семьи какого-либо каменщика или почталиона!» (подчеркнуто Бенуа. — *Н. Л.*) (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 305, л. 45). Теперь же, в 1905 г., прежний бунтарь против буржуазного духа, «серой и приличной материи», напуганный «крайностями» революции, утверждает: «Вообще я всегда представлял из себя и ныне еще представляю «тип идеального буржуа» — ce gui est dejà quelque chose и во всяком случае как раз то, что нужно в данную минуту России. Вопросы же праздные о политических системах меня абсолютно не интересуют» (письмо А. Н. Бенуа — Е. Е. Лансере из Примеля от 2/19 июля 1905 г. — Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 307, л. 35 об.).

[10] Письмо А. Н. Бенуа — Е. Е. Лансере от 2/19 июля 1905 г. (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 307, лл. 33, 33 об.).

[11] Письмо А. Н. Бенуа — Е. Е. Лансере из Версаля от 9 ноября 1905 г. (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 307, лл. 42, 42 об., 43, 43 об., 44, 44 об., 45).

[12] «Дорогой мой, — пишет Бенуа Лансере 10/23 января 1906 г., — все, что ты пишешь мне о социализме, очень трогает меня своей пламенностью и чистотой. И ты бесконечно прав, ибо возлагаешь надежды. Я же понял теперь твердо, что мне лично нечего надеяться и что все, что мне дорого, должно погибнуть. Пусть то, что заменит, будет чем-то самым прекрасным... Ты взываешь к справедливости. Но вот мне кажется, что это уже несправедливо, что самое прекрасное должно погибнуть, и оно должно погибнуть по самой силе вещей, как погиб Рим от варваров.

Я римлянин (упадка) и хотя я допускаю, что колесо истории еще раз через 1000 или 500 лет повернется так, что явится своего рода ренессанс, но меня это не утешает нисколько, ибо, во-первых, это гадательно (а хам — бессилен), а, во-вторых, мне дорога сегодняшняя и вчерашняя синица, а до журавля в завтрашнем небе мне нет никакого дела. Я думаю, что и римлянина трудно было бы утешить, если ему предсказать, что все его прекрасное будет разрушено и что на месте храма Юпитера будет стоять милая, но провинциальная площадь Капитолия, а на месте священной Юноны Монеты будут учиться юные германцы» (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 308, лл. 7 об., 8, 8 об.).

[13] Письмо А. Н. Бенуа — Е. Е. Лансере из Версаля от 1 декабря 1905 г. (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 308, лл. 49, 49 об.).

[14] 9 января 1906 г. Бенуа пишет в Петербург: «Намерение ехать в Россию я отложил, ибо это было бы безумием. Ничего я теперь в Петербурге не добьюсь и лишь ввяжусь в какую-нибудь историю — совершенно неожиданно для себя» (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 308, лл. 4, 4 об.).

[15] Письмо А. Н. Бенуа — Е. Е. Лансере из Версаля от 1 декабря 1905 г. (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 307, л. 51). Ср. письмо от 9 января 1906 г. тому же адресату: «Я покамест продолжаю наслаждаться Версалем и даже это наслаждение идет crescendo. Это какая-то преступная связь, и я решительно не знаю, как я порву ее» (*там же*, ед. хр. 308, л. 4).

[16] В том же письме, где Бенуа рассказывает, что он «упоен Версалью», он далее пишет: «Много читаю о французской революции и нахожу массу, *слишком много, удручающе* (подчеркнуто Бенуа. — *Н. Л.*), много черт общих с нашими делами. В «Руси» был фельетон «Старушка Клио» — он передает мое настроение. Все повторяется, а следовательно мы получим своего Робеспьера и своего Бонапарта. Но едва ли русские Робеспьеры и Бонапарты будут равняться по своей декоративности французским. Все же мы зипун, а Бонапарт в зипуне зрелище едва ли выносимое» (письмо А. Н. Бенуа — Е. Е. Лансере от 1 декабря 1905 г. — Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед.

хр. 307, л. 51 об.). Как видим, Бенуа до конца остается в оценке самых серьезных событий на позиции «эстетического».

[17] Письмо А. Н. Бенуа — Е. Е. Лансере из Версаля от 9 января 1906 г. (Секция рукописей ГРМ, ед. хр. 308, л. 5 об.).

[18] *Там же*, лл. 6, 6 об.

[19] Статья «Художественные ереси» первоначально предназначалась для журнала, который в 1905 г. организовывал Игорь Грабарь взамен прекратившегося «Мира искусства». Грабарь писал Бенуа в августе 1905 г.: «С января Кнебель будет издавать, а я редактировать небольшой журнальчик. Моя мысль такая. После смерти «Мира искусства» его большое наследство неминуемо должно было разделиться на три части. Философия отошла к «вопросам жизни», литература еще раньше (как, впрочем, и философия с «Нов. путем») отошла к «Весам». Изобразительное художество должно дать третий журнал (наверху карандашом рукой А. Н. Бенуа: «А «Искусство»?» — *Н. Л.*). Поэтому я в него верю. Но это в противоположность мирискусственному барству и роскоши должно быть скромно, ибо только так может жить. Кнебель идет на известный убыток. Мы с ним посчитали все расходы и дело кончили. В Петербурге я виделся со всеми, и все, не исключая и Серова — не скрою, что это мне особенно приятно, — очень довольны, что у нас нечто будет» (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 893, лл. 26, 26 об.). Грабарь разработал программу журнала, который предполагал назвать «Свободное искусство» (об этом см. *там же*, л. 27 об.). Позже по предложению Бенуа и Сомова название решено было изменить на «Вестник искусств». 6 сентября 1905 г. Грабарь пишет Бенуа: «. . .присылай для первого же номера «Художественные ереси» и давай еще обе статьи: «Мои симпатии» и «Мои антипатии» (*там же*, л. 33). Грабарь очень горячо взялся за составление первых номеров предполагаемого журнала, но в это время в Москве началось издание близкого символистам «Золотого руна», и проект издания «мирискусснического» органа был оставлен из-за невозможности конкурировать с этим журналом, субсидируемым богачом Н. Рябушинским. Бенуа пришлось дать «Художественные ереси» в «Золотое руно», к которому он относился с самого начала резко отрицательно. Познакомившись с первым номером «Золотого руна», Бенуа писал: «И это продолжение «Мира искусства»? Что безумно грустно, так это то, что все *наши* (подчеркнуто Бенуа. — *Н. Л.*) уроки пропали даром, что ничего нельзя ждать хорошего от «москвичей». А это показатель русской культуры самой чудовищной важности и весьма печальный. Я ненавижу Белого и всю эту дешевую безвкусицу — отрыжку Парижа 1880-х годов [. . .] Вот почему я радовался тому, что Грабарь учреждает журнал. Может быть, многое в нем было бы наивным и смешным, но я верю, что в нем было бы «искусство», Аполлон. В «Золотом же г. . .» торчит лишь разбогатевший мошенник. Покамест нужно держаться и за это, ибо ничего другого нет, но неужели же Фэб не смилостивится. Чем мы его так разгневали! !» (Письмо А. Н. Бенуа — Е. Е. Лансере от 3 марта н. ст. 1906 г. — Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 308, лл. 19 об., 20 об., 20). «Художественные ереси» были напечатаны в «Золотом руне» с примечанием редакции: «Точка зрения, изложенная в данной статье, в основных пунктах расходится со взглядами редакции, и мы помещаем ее лишь потому, что считаем интересным дать законченное изображение художественных верований А. Бенуа» («Золотое руно», 1906, № 2, стр. 80).

[20] Литературная редакция «Золотого руна» в первый год его существования, до разрыва с ним В. Брюсова, А. Белого и всей группы московских писателей-символистов, а также Д. Мережковского, З. Гиппиус и Д. Философова,

относилась к теориям «соборности» и «мистического анархизма» резко отрицательно. Отсюда и примечания редакции к статье Бенуа, в которой редакция, видимо, усмотрела известное родство с проповедуемыми Вяч. Ивановым и Г. Чулковым теориями.

[21] *Вл. Орлов*, Пути и судьбы. Литературные очерки, М.—Л., 1963, стр. 503.

[22] *А. Бенуа*, Художественные ереси.—«Золотое руно», 1906, № 2, стр. 80—81.

[23] *Там же*, стр. 82.

[24] *Там же*.

[25] *Там же*, стр. 86.

[26] *Там же*, стр. 87.

[27] См.: *Наталия Соколова*, «Мир искусства», стр. 164; *Э. П. Гомберг-Вержбинская*, Русское искусство и революция 1905 г. Графика. Живопись, Л., 1960, стр. 138.

[28] Письмо Дягилева процитировано в отрывках в указанных работах Н. И. Соколовой и Э. П. Гомберг-Вержбинской, полностью — в моей статье «Мир искусства» в сб.: «Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1895—1907)». Книга вторая, М., 1969, стр. 140.

[29] Публикация речи сопровождалась следующим редакционным примечанием: «24 марта, пользуясь проездом С. П. Дягилева через Москву, кружок его московских почитателей, по инициативе И. С. Остроухова, предложил ему скромное чествование в форме товарищеского ужина. В ряде обращенных к С. Дягилеву речей говорившие указывали на его заслуги как редактора-издателя «Мира искусства», прекращение которого оставило ничем не заполненный пробел в русской журналистике, и на замечательный подвиг — создание «Историко-художественной выставки портретов», образующей целую эпоху в истории искусства. С. Дягилев отвечал на приветствия приводимой речью, за позволение обнародовать которую редакция «Весов» приносит ему свою благодарность» («Весы», 1905, № 4, стр. 45). Возможно, автором этого примечания был И. Э. Грабарь, живший в эту пору в Москве и сотрудничавший в «Весах».

[30] «Весы», 1905, № 4, стр. 45—46.

[31] Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 941, л. 8. Бенуа сообщает в свою очередь Е. Лансере о получении этого письма Дягилева: «От Сережи имею письмо — он как будто в пришибленном настроении: нечего делать» (письмо А. Н. Бенуа — Е. Е. Лансере из Версаля от 9 ноября н. ст. 1905 г. — Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 307, л. 42 об.).

[32] «Докладная записка, написанная по поручению Министра Народного Просвещения и поданная ему и Министру Двора» (машинописный текст, заголовок карандашом рукой Дягилева.— Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 942, лл. 1, 1 об., 2.)

[33] Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 307, л. 50.

[34] Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 1561, л. 25.

[35] Ввиду содержательности письма мы приводим его почти полностью: «Дорогой друг Шура, постараюсь рассказать тебе о моей психике в настоящее время, о которой ты меня спрашиваешь. Я потому не могу всей душой и, главное, каким-нибудь делом отдаться револ[юционному] движению, охватившему Россию, что я прежде всего влюблен в красоту и ей хочу служить. Одиночество с немногими и то, что в душе человека вечно и неосязательно, ценю я выше всего. Я индивидуалист, весь мир вертится около моего «я» и мне, в сущности, нет дела до того, что выходит за пределы этого «я» и его узкости. Отношение твое к событиям с точки зрения истории я слишком понимаю, знаю, что мы переживаем одну из вечно повторяющихся страниц в судьбах народов и что освободившемуся народу свобода достается ненадолго, что он

фатально попадает под новое ярмо. Но я в то же время, и в этом мы, вероятно, с тобой расходимся, не боюсь происходящего (говорю для нас о страхе благородном, а не о буржуазном или шкурном, который я тоже не считаю неблагородным, но весьма человеческим), не о нем, в котором не трясусь (пока еще события не угрожают мне расстрелом или фонарем), наоборот, насколько я могу выйти из моего я, негодовать или восхищаться, я восхищаюсь каждой новой победой революции, не сомневаюсь в ее добре, зная, что она выведет нас не в пропасть, а к жизни [...] От хотя бы ненадолго отвоеванной свободы при новом закрепощении освободившегося народа всегда останется большой и осязаемый кусок свободы, в этом утешение и радость завтрашнего дня [...] Я ненавижу все прошлое России, сделано ли было династией и правительством у нас что-нибудь благородное, честное, истинно мудрое хотя бы за последнюю сотню лет по отношению к своему народу! Ведь нет же! Вообще я никогда не любил «князей» [...] Что создано было для искусства под покровом князей в последние десятилетия? — все хорошее, что у нас теперь есть в литературе и искусстве — выросло без их участия и поддержки.

Всегда они третировали гениев как своих valets de chambre — исключения единичны, — принимали от них сокровища равнодушно, как должное. Вспомни судьбу Моцарта, крепостного епископа Зальцбургского или многих других. Наш Гофман мыкался по всей Германии и помер почти нищим музыкантом [...] Кому нужен хлеб, тому непонятны и ненужны эти великолепия князей [...] Нам же, немногим, нужно знать и утешаться, что красоты везде и во всем при всяком строе достаточно, чтобы вдохновлять поэтов и художников. К тому же прошлое всегда остается для нас, в него влюбленных и историков, нашей собственностью, нашим вдохновителем.

«Жупел» меня не захватывает, даже мало интересует. Для данного момента это слишком мелкое дело тщеславно, самолюбиво. Он будет лучше в худож[ественном] отношении других листков, но его существование рядом с ними и его сходство с ними есть нечто пошлое, банальное. Издавай мы его десять лет тому назад подпольно, мы бы могли иметь значение, теперь же он будет крикливым, будет гоняться за всякой новостью и сплетней, в то время как везде стихийно льется кровь и рушатся города. Когда его задумали полгода тому назад, то он мне представлялся другим, больше Simplicissimus'образным; да никто и не предполагал, что события развернутся так скоро, в такой форме: что он будет не один, что будет так много пошлости в прессе и что идти в ее густой волне вызывает и брезгливость и неинтересно. О взгляде Simplicissimus'а на события в нашей жизни теперь и думать никто не хочет, бить же в колокол и молотом, быть страшными и грандиозными не в наших силах. Выходит бледно и не нужно. Теперь же я остался при «Жупеле» потому, что все те, с кем я привык идти и обходиться в последние годы, при нем и у некоторых из них и пыл и надежды сделать нужное. Увлечены очень Серов, Нурок, Бакст, Добужинский. Я сам до сих пор еще ничего не сделал — лгать и подделываться не могу — то, что и сделал бы, показалось бы несвоевременным и спокойным.

Впрочем вышел всего один № и высказываться окончательно еще рано. Почем знать, отношение мое к нему может еще перемениться, если появятся едкие, страшные или полные значения вещи. Первый же № — большое разочарование.

Все мы тебя по-прежнему ждем и не думай, что забыли, хотя и не писали. Бакст, зная, что я собираюсь писать тебе, просил тебе сказать, что он считает необходимым, чтобы ты был здесь, он находит, что тебе *вредно* (подчеркнуто Сомовым. — *Н. Л.*) так долго удаляться. Я лично не знаю, что тебе

советовать. Мы тебя не забудем, но Петербург тебя, пожалуй, и забудет, и это, помимо других соображений, тяжело отзовется на твоей семье. Если ты не будешь спокоен за детей и жену в П-ге, то сделай жертву, разлучись с ними, как тебе это и не будет тяжело, на более долгое время, чтобы опять пустить в П-ге солидные корни. Но, я думаю, для семьи твоей нет риска переехать в П-г, ведь если мы будем погибать, не все же мы погибнем, да и погибнем ли еще? Во всяком случае не решаюсь тебе ничего советовать и прошу прощения за этот quasi совет, если он не выполним.

Моя жизнь течет обычно тихо — работаю я не так, как бы хотелось — мало, много теряю времени на бессмысленное ничегонеделание. Работа моя теперь заключалась в лепке моделей для формовки. Чаще всего видаюсь с Аргутинским и Добужинским и конечно Курбатовым, который всегда всюду попадает, когда нужно и не нужно. Мне его последнее время как-то жаль, у него теперь скромный и не надоедливый стих. И на вид он какой-то жалкий, старый и больной. Несмотря на то, что мы сидим на вулкане, мы с Аргутинским с особенной страстью накапливаем раритеты, в этом легкомыслии, должно быть, особенная прелесть! Последнее время шли аукционные дни антикв[арного] магазина Линевича, на которых и я и Влад[имир] Никол[евич] (друг Сомова и Бенуа, кн. Аргутинский-Долгоруков, известный коллекционер. — *Н. Л.*) выловили несколько очаровательных вещиц. Третьего дня Аргутинские приобрели — подумай, какой невероятный случай — интереснейшего Bauern — Brueghel'а за 200 р.! П-г не изменился, он живет своей обыкновенной жизнью, жители запаслись только револьверами на случай поздних возвращений ночью из глухих местностей.

Я познакомился с некотор[ыми] новыми людьми, поэтами и писателями не Мережковской группы — это по поводу еще нового журнала «Факелов», которые тоже имеют виды на тебя — с Г. Чулковым, Вячеславом Ивановым, Сологубом, А. Белым, Ремизовым и др., но я сегодня тебе о них писать не буду, и так мое письмо бесконечно затянулось — боюсь, что ты с трудом будешь разбирать мои иероглифы!

Да вот еще! Познакомился на одном собрании «Жупела» с М. Горьким, которого не любил и не ценил. Видел я его недолго, он мне показался милым с его ласковым лицом, не похожим на его бесчисленные портреты; с доброй страдальческой улыбкой. О художниках говорил любовно, деликатно и как бы их словами. Было неожиданно, что это Горький. Всех других, Бакста, Добужинского он так же поразил, как и меня.

Знаешь ли ты, что Бакст сбежал от Любовь Павловны? Он расцвел, бодр, сидит с друзьями до 3 часов ночи. Всем твоим поклон. Твой Костя. Декабрь. 1905 г.» (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 1561, лл. 27—34 об.).

36 «Ко всему прочему, — пишет Бенуа по поводу «Жупела», — примешивается еще неприятное сознание «дозволенного» и пошлого. Стало слишком банальным ругать и издеваться. Слишком много обрадовавшихся мосек и храбрых воинов. Мне — аристократу по настроению и вкусам — это претит» (письмо А. Н. Бенуа — Е. Е. Лансере от 1 декабря 1905 г. — Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 307, лл. 49, 49 об.).

37 Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 930, лл. 7, 7 об., 8.

38 Статья появилась в нескольких петербургских газетах от 11 и 12 ноября 1905 г. (перепечатана затем в журнале «Золотое руно», 1906, № 1) и подписана М. Добужинским, К. Сомовым, А. Бенуа, Е. Лансере. Однако ее автором был, как справедливо указывает Э. П. Гомберг-Вержбинская («Русское искусство и революция 1905 г. Графика. Живопись», стр. 128, прим.), Добужинский, о чем неопровержимо свидетельствует его письмо к Бенуа

от 1 ноября 1905 г.: «Дорогой мой друг, посылаю Вам то, что написал и хочу напечатать. Посылаю на Ваш суд — не очень ли все это наивно и своевременно ли? Мне кажется, что молчать нельзя и верю, что никто не осудит. Во всяком случае написал я под импульсом искренним.
Сомов со всем согласился — подписался за мной. Если Вы разделяете мои мысли, дайте Ваш драгоценный автограф, без Вас *нельзя* (подчеркнуто Добужинским. — *Н. Л.*). Вы бы написали все это лучше и ярче и, конечно, Вы, дорогой мой учитель, выскажетесь и разовьете свои мысли особо [. . .]» (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 930, л. 19). К письму приложен текст, напечатанный позже в газетах с незначительными изменениями.

39 «Золотое руно», 1906, № 1, стр. 132.

40 *Там же*, стр. 133.

41 См.: *Д. Философов*, Художественная жизнь Петербурга. Письмо первое. — «Золотое руно», 1906, № 1, стр. 107—108.

42 «Новости и биржевая газета» 1905, 20 ноября.

43 «Сын Отечества», 1905, 15 ноября.

44 Цит. по кн. «Скульптор Илья Гинцбург. Воспоминания, статьи, письма», Л., 1964, стр. 179.

45 Это письмо Лансере, по-видимому, является ответом на письмо Бенуа из Версаля от 9 января н. ст. 1906 г., в котором содержатся, в частности, следующие строки: «Я бы и вам всем советовал перебраться сюда, да знаю, что это и невозможно, да и вам не понравится — больно вы все всерьез принимаете нашу революцию. Спешу оговориться. И я вовсе не с кондачка отношусь к тому «интересному историческому моменту, который мы теперь переживаем» (внизу примечание Бенуа: «Слова Е. И. В. Госуд. Им. Н[иколая] II, невероятно поразившие всех моих французских друзей». — *Н. Л.*), но только я сознаю всю тщетность усилий отдельных личностей, а тем паче нас, художников. Наше здесь дело сторона, и история во всем этом распорядится по-своему, не спросясь нас и скорее *очень нам не по вкусу* (подчеркнуто Бенуа. — *Н. Л.*). Что готовит России грядущий день, трудно сказать, но, принимая в соображение слабость и прямо негодность буржуазии, *которая как-никак единственно способна дать настоящую культурную форму жизни* (подчеркнуто Бенуа. — *Н. Л.*), можно ожидать одного из двух исходов: реакцию или красный террор с их последствиями анархией или тоскливейшей социалистской республикой. Наше положение художников при этом пиковое. Мы ненавидим буржуазию, но обязаны ненавидеть и царство демократии, а тем паче все нивелирующие системы. Наше дело вообще любить исключения и недостижимые идеалы. В этом наш смысл. И вот между прочим формулированная причина до сих пор бессознательного чуждания «Жупела» (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 308, лл. 5, 5 об., 6).

46 Цит. по кн.: *Э. П. Гомберг-Вержбинская*, Русское искусство и революция 1905 г. Живопись. Графика, стр. 113.

47 *З. М. Карасик*, М. Горький и сатирические журналы «Жупел» и «Адская почта». — В кн. «М. Горький в эпоху революции 1905—1907 годов. Материалы, воспоминания, исследования», М., Изд-во АН СССР, 1957, стр. 359.

48 *Там же*, стр. 359.

49 Письмо Добужинского — Бенуа от 1 сентября 1905 г. (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 930, л. 7).

50 Так, например, даже такой близкий «мирискусникам» человек, как А. П. Остроумова-Лебедева, пишет: «Осенью 1906 года С. П. Дягилев устроил в Париже при французской выставке «Осенний салон» — русскую

выставку, которую организовал по собственному усмотрению» (*А. П. Остроумова-Лебедева*, Автобиографические записки, т. II, стр. 98—99).

[51] Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 308, лл. 1, 1 об., 2, 2 об.

[52] *Там же*, л. 26.

[53] Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 941, лл. 10—11.

[54] Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 308, л. 40 об.

[55] См. «Salon d'automne. Exposition de l'art russe», Paris, 1906.

[56] *А. Шерваишдзе*, Выставка русского художества в Париже. — «Золотое руно», 1906, № 11—12, стр. 130.

[57] *Там же*, стр. 131.

[58] См.: *Конст. С[юннерберг]*, Парижские газеты о русской выставке. — «Золотое руно», 1906, № 11—12, стр. 130—133.

[59] *А. А. Федоров-Давыдов*, Русское искусство промышленного капитализма, М., 1929, стр. 48.

[60] *А. Бенуа*. Парижские заметки. — «Слово», 1906, 19 марта.

[61] *В. Воинов*, Собрание А. А. Коровина. — «Аполлон», 1917, № 2—3, стр. 12.

[62] Поводом для возникновения серии, по всей видимости, послужило знакомство Бенуа с творчеством Гойи в период пребывания в Испании.

[63] Сомов описывает предполагаемую картину так: «В старом доме. Ночь, странный свет. Старинная занимательная обстановка. Портреты. Старый фарфор. Под стеклом чучело собаки. В комнате привидения. Totentanz. Они наполовину роста от земли в воздухе, в дымке сквозь них едва-едва сквозят предметы, наход[ящиеся] в комнате, и стены. Действующие лица: 1) Он, поэтичный кавалер (военный) с простреленной открытой грудью, с зияющей раной. 2) Она, в костюме другой, более поздней эпохи, со свернутой шеей и веревкой на ней. 3) Старая дева в безвкусном, скурильнейшем туалете, очень тощая. 4) Кавалер l'an 30. 5) Зловещая старуха бьет в ладоши. 6) Ребенок спиной к зрителю в длинном саване и высоком чепце. Все они, хотя и танцуют, но скорее это конвульсии и страшно странные позы. Кавалер l'an 30 может быть с перерезанным горлом (и бритвой в руке).
Некоторые портреты изображают действующие здесь привидения. Так, зловещую старуху в молодости, кавалера l'an 30 в юности. Словом, целый рассказ мучительный и мрачный» (Секция рукописей ГРМ, ф. 133, ед. хр. 84, л. 2 об.).

[64] См. *там же*.

[65] Цит. по кн.: *Э. П. Гомберг-Вержбинская*, Русское искусство и революция 1905 г. Графика. Живопись, стр. 132.

[66] См. прим. 35 к настоящей главе.

[67] *Андрей Белый*, Начало века, стр. 313.

[68] *Там же*, стр. 327.

[69] Георгий Чулков был, видимо, прав, когда писал об этом портрете: «Вячеслав Иванов вовсе не представляется мне таким бесхитростным и чувственным, каким изобразил его художник» (*Георгий Чулков*, Годы странствий. Из книги воспоминаний, М., 1930, стр. 200).
Сомов еще раз обратился к изображению Вячеслава Иванова в 1907 г., написав почти квадратную акварель миниатюрного размера (3,2×3,4 *см*, Третьяковская галерея), где образ поэта решен чисто декоративно, все строится на сопоставлении головы с огненно-рыжими волосами с голубым небом и изумрудной зеленью фона. Это изображение намекает, что Сомов не был удовлетворен портретом 1906 г. и пытался подойти к изображению Иванова иначе.

1 *В. А. Теляковский*. Воспоминания, Л.—М., 1965, стр. 415 и след.

2 *В. Светлов*. Современный балет. Издано при непосредственном участии Л. С. Бакста, Спб., 1911, стр. 27.

3 Статья напечатана в сборнике «Театр. Книга о новом театре», Спб., 1908, стр. 95—123.

4 *М. Фокин*. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма, Л. — М., 1962, стр. 184.

5 Такая пометка есть, например, на эскизе костюма пажа Армиды, хранящемся в Ленинградском гос. театральном музее.

6 *Александр Бенуа*. Художественные письма. Русские спектакли в Париже. — «Речь», 1909, 19 июня (2 июля), № 165.

7 «Ввиду того, что после неудач японской войны и революции отношение к русским за границей стало почти презрительным, — вспоминал Станиславский, — на нас лежала миссия по мере возможности поддержать репутацию русских... Все поняли это и вели себя образцово» (*К. С. Станиславский*, Моя жизнь в искусстве. — Собр. соч. в восьми томах, т. 1, М., 1954, стр. 288). «Это была реабилитация России, побитой Японией, России с виселицами, усмирениями, погромами и т. д., — пишет другой современник о тех же гастролях Художественного театра. — Реабилитация высокой культурой труда, прекрасным искусством, высотой этики, великолепной дисциплиной, умением себя держать...» (*В. Шверубович*. Люди театра (из воспоминаний). — «Новый мир», 1968, № 1, стр. 138).

8 *Александр Бенуа*. Художественные письма. Русские спектакли в Париже. — «Речь», 1909, 19 июня (2 июля), № 165.

9 См., например: *Raymond Boyer*, Les ballets russes interprétés par Valentine Gross. — «Art et Décoration. Revue mensuelle d'Art Moderne», juillet 1913, pp. 13—20.

10 «Art et Décoration», avril 1913, pp. 121, 129, 130.

11 Для истории взаимоотношений М. Дени с «Миром искусства» в этот период представляют интерес его письма 1908 и 1909 гг. к А. Н. Бенуа, хранящиеся в Секции рукописей ГРМ. Первое письмо написано на бланке гостиницы «Националь» в Москве, на нем указаны число и месяц — 30 декабря/12 января, но не проставлен год. Однако год (1908) легко установить по месту отправления и содержанию письма. Оно написано, когда Дени приезжал (1908 г.) в Москву для работы по заказу И. А. Морозова над серией панно на тему «История Психеи» (ныне в Гос. Эрмитаже). Содержание письма следующее (оригинал по-французски): «Дорогой господин Бенуа, князь Щербатов, г-н Остроухов и многие другие посоветовали обратиться к Вам, чтобы облегчить мне в Петербурге две вещи: посещение Эрмитажа и Оперы с хорошим спектаклем и особенно с декорациями *Головина* (подчеркнуто Дени. — *Н. Л.*).

Занятый моей работой у г-на Ивана Морозова, я располагаю не более чем двумя днями для этой отлучки в Петербург: вероятно, в первые дни будущей недели. Какой день надо выбрать, чтобы Музей был открыт и чтобы шел интересный спектакль? [...]» (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 1841, л. 1). Второе, более обширное письмо прислано Дени уже из Франции. Оно датировано 3 февраля (н. ст.) 1909 г. Дени пишет: «Дорогой друг, восхищение декорациями, которые Вы мне показывали в России, вдохновило меня на идею, думаю, интересную. Когда Дягилев привезет одновременно с артистами Мариинского театра Ваши декорации и декорации Головина и др. в Париж, почему бы Вам не выставить в то же время в Париже Ваши эскизы? Я попрошу Дрюе одолжить мне его зал (несколько слов

неразборчиво. — *Н. Л.*), хорошо расположенный на улице Руайаль, 20, приблизительно в мае месяце. Что Вы на это скажете? Я бы выставил Вашу серию, серию Головина, серию Коровина, «Князя Игоря» Рериха и т. д. Вам надо выбрать и попросить у любителей принадлежащие им полотна. Транспорт ничего не будет стоить, так как эти полсотни холстов могут прибыть с багажом труппы Дягилева.

Каким откровением это было бы для парижской публики! Их восприняли бы много лучше, чем в театре осуществление этих эскизов. И это могло бы иметь следствием побудить парижских директоров несколько больше побеспокоиться об эстетике сцены.

В общем, я охотно предоставляю Вам зал для выставки макетов современных русских декораций. Это Вам подходит? Напомните обо мне г-ну Дягилеву, засвидетельствуйте мое почтение мадам Бенуа [. . .] Морис Дени. 3 февраля 1909» (*там же*, лл. 2, 3, 3 об.).

12 Цит. по кн.: «Dictionnaire du ballet moderne», Paris, 1957, p. 41.

13 *Александр Бенуа*, Художественные письма. Русские спектакли в Париже. — «Речь», 1909, 25 июня (8 июля), № 171.

14 *Александр Бенуа*, Художественные письма. Русские спектакли в Париже. «Жар-Птица». — «Речь», 1910, 18 (31) июля, № 194.

15 *Там же*.

16 *Там же*.

17 См.: *Ю. Слонимский*, Фокин и его время. — В кн.: *М. Фокин*. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма, стр. 77.

18 *Игорь Стравинский*, Хроника моей жизни, Л., 1963, стр. 72.

19 «Без божества, без вдохновенья» (Цех акмеистов).— В кн.: *Александр Блок*, Сочинения в 2-х томах, т. II, М., 1955, стр. 362—363.

20 См.: *Александр Бенуа*, Жизнь художника. Воспоминания, т. II, стр. 15 и след.

21 *Александр Бенуа*, Художественные письма. Новые балеты. «Петрушка». — «Речь», 1911, 4 (17) августа, № 211.

22 *Александр Бенуа*, Жизнь художника. Воспоминания, т. II, стр. 7.

23 *Там же*, стр. 7.

24 Интересно отметить, что мотив тропической растительности в комнате Арапа Бенуа опять-таки почерпнул из петербургских балаганов. Он вспоминал в своих поздних мемуарах: «Тут же тянулась длинная постройка «зверинца», на фасаде которого яркими красками были изображены девственный тропический лес с пальмами, лианами, баобабами, а изнутри доносились дикие звуки: рев львов и тигров, своеобразное мычание слона и крики обезьян и попугаев» (*Александр Бенуа*, Жизнь художника. Воспоминания, т. II, стр. 21).

25 *Александр Бенуа*, Художественные письма. Новые балеты. «Петрушка». — «Речь», 1911, 4 (17) августа, № 211.

26 *Там же*.

27 Интересно отметить, что когда в 1919 г. в антрепризе Дягилева ставился Мясиным балет «Волшебная лавка», близкий по сюжету к «Фее кукол», то Бакст в эскизах костюмов к нему вернулся к «стилю второй империи» оформления «Феи кукол» 1903 г. Однако Дягилев отказался на этот раз от участия Бакста и привлек А. Дерена, который уже в совершенно иной манере, в духе детского рисунка и примитивизма Анри Руссо, исполнил занавес, декорации и костюмы «Волшебной лавки». Этот эпизод весьма характерен для эволюции «Русских балетов».

28 *Игорь Стравинский*, Хроника моей жизни, стр. 68.

29 *М. В. Нестеров*, Давние дни. Встречи и воспоминания, стр. 171.

30 *Александр Бенуа*, Художественная жизнь. — «Речь», 1910, 1 (14) января, № 1.

31 Цит. по кн.: *А. В. Луначарский*, Об изобразительном искусстве, т. II, М., 1957, стр. 183. О мировом признании театрально-декорационного творчества «мирискусников» свидетельствует и приобретение в 1910 г. французским министерством изящных искусств для Музея декоративного искусства, помещавшегося в Лувре, эскизов декораций Бакста к балету «Шехеразада» и А. Бенуа — к «Павильону Армиды» (см. «Речь», 1910, 9 (22) июля, № 185, «Художественные вести»).

ГЛАВА ШЕСТАЯ

1 См.: *Александр Бенуа*, Художественные письма. Выставка «Союза». IV. — «Речь», 1910, 19 марта (1 апреля), № 76.

2 См. *там же*.

3 *Там же*.

4 Текст письма: «Милостивый государь Александр Николаевич! Познакомившись с Вашими статьями в газете «Речь» о выставках «Союза», к сожалению, не можем не высказать Вам, что мы считаем неудобным и не отвечающим этическим требованиям корпорации подобные выступления в печати, будучи членом той же корпорации» (опубликовано в статье: *Александр Бенуа*, Художественные письма. Разъяснение. — «Речь», 1910, 21 мая (3 июня), № 137. Письмо подписали: С. Иванов, С. Коненков, С. Малютин, Ап. Васнецов, С. Виноградов, Л. Пастернак, Н. Досекин, Н. Клодт, А. Степанов, А. Архипов, М. Аладжалов, К. Коровин).

5 *Александр Бенуа*, Художественные письма. 1-я выставка «Мира искусства». — «Речь», 1911, 7 (20) января, № 6.

6 *Сергей Маковский*, Выставка «Мира искусства». — «Аполлон», 1911, № 2, стр. 15.

7 *Александр Бенуа*, Возникновение «Мира искусства», стр. 56.

8 Близкий друг Блока Е. П. Иванов вспоминал о своем впечатлении от первой встречи с поэтом в 1904 г.: «. . . точно восковую маску забралом он опустил на лицо, особенно заметно это выражалось около чуть приоткрытого рта. Эту особенность его лица многие принимали за мертвенную гордость» (*Е. П. Иванов*, Воспоминания об Александре Блоке. — В кн. «Блоковский сборник. Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока», май 1962 года, Тарту, 1964, стр. 362). Другой современник замечал: «. . . в глазах Блока, таких светлых и как будто красивых, было что-то неживое — вот это, должно быть, и поразило Сомова» (*Г. Чулков*, Годы странствий, стр. 125).

9 *Вячеслав Иванов*, Deus in lupanari. (Впервые — «Золотое руно», 1909, № 2—3, стр. 79.)

10 *Е. В. Журавлева*, Константин Андреевич Сомов. — В кн. «Очерки по истории русского портрета конца XIX — начала XX века», М., 1964, стр. 255.

11 «Добужинский *смотрит* с простой белой бумаги так, что жутко становится и чувствуется, что взор этот будет поражать своей остротой, своим упорством и тогда еще, когда давным-давно всех нас не будет. Это какая-то магия. . .» — писал Бенуа, когда портрет Добужинского появился на выставке. См.: *Александр Бенуа*, Художественные письма. 1-я выставка «Мира искусства». — «Речь», 1911, 7(20) января, № 6.

12 В марте 1910 г., живя в доме Гиршманов в Москве, куда он приехал для написания первого масляного портрета хозяйки дома, Сомов писал сестре, А. А. Сомовой-Михайловой: «Замечательно милая женщина Генр[иетта] Леоп[ольдовна]; чем больше ее видишь, тем больше ее ценишь, простая,

правдивая, доброжелательная, не гордая и, что совсем странно при ее красоте, совсем не занята собой, никогда о себе не говорит» (Секция рукописей ГРМ, ф. 133, ед. хр. 134, л. 25 об.).

[13] О «жуткой и призрачной жизненности» в приложении к вышеупомянутому портрету В. Ф. Нувеля писал еще Вс. Дмитриев («Противоречия «Мира искусства». — «Аполлон», 1915, № 10, стр. 16).

[14] *Александр Бенуа*, 1-я выставка «Мира искусства». — «Речь», 1911, 7 (20) января, № 6.

[15] Письмо К. А. Сомова — А. А. Сомовой-Михайловой от 1 февраля 1910 г. (Секция рукописей ГРМ, ф. 133, ед. хр. 134, л. 9 об.).

[16] Секция рукописей ГРМ, ф. 133, ед. хр. 134, л. 1.

[17] *Там же*, лл. 3, 3 об.

[18] *Там же*, л. 16.

[19] *Там же*, л. 41 об.

[20] *Там же*, л. 46.

[21] *Там же*.

[22] См. письмо сестре от 22 марта 1911 г. (Секция рукописей ГРМ, ф. 133, ед. хр. 135, л. 1.).

[23] *Там же*, л. 4.

[24] Яремич писал о Сомове: «Он часто говорит: «Работая над портретом, часто думаю во время мучительных неудач о *второстепенных* мастерах — Энгр, Рослен, А. Моро стоят у меня перед глазами». Это его страсть находить точки необыкновенного совершенства у второстепенных мастеров. Я помню, с каким восторгом десять лет тому назад он описывал красоты одного произведения Рафаэля Менгса (действительно высокого совершенства), изображающего портрет Марии-Амалии, королевы Испанской. На фотографии Сомов пояснял малейшие оттенки цветов оригинала и гордился тем, что нашел у скучнейшего мастера такую совершенную перлу» (*С. Яремич*, Константин Андреевич Сомов. Искусство. Живопись. Графика. Художественная печать. Киев, 1911, № 12, стр. 513—514). Упомянутый портрет Марии-Амалии Саксонской, королевы Испании, работы Менгса начала 1860-х гг. хранится в Прадо в Мадриде и воспроизведен в кн.: *Dieter Honisch*, Anton Raphael Mengs und die Bildform des Frühklassizismus, 1965, N 136. За указание на это издание приношу благодарность М. Я. Либману.

[25] Письмо И. Э. Грабаря — А. Н. Бенуа от 24 октября 1911 г. (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 895, лл. 11, 11 об.). Надо отметить, что среди художников были и другие суждения о парадных портретах Сомова. Так, например, такой взыскательный художник, к тому же очень далекий от Сомова по своим живописным устремлениям, как М. В. Нестеров, очень высоко оценил портрет Носовой в письме Турыгину, подчеркнув мастерство его исполнения: «... скажу тебе про выставленный здесь на «Мире искусства» новый большой портрет Сомова с некоей Носовой — вот, брат, истинный шедевр! — произведение давно жданное, на котором отдыхаешь. Так оно проникновенно, сдержанно, благородно, мастерски закончено. Это не Левицкий и не Крамской, но что-то близкое по красоте к первому и по серьезности ко второму. Сразу человек вырос до очень большого мастера» (письмо из Москвы от 3 марта 1911 г. — В кн.: *М. В. Нестеров*, Из писем, Л., 1968, стр. 198).

[26] Здесь речь идет о картине Сомова «Любовное письмо» («Девушка с письмом», 1911—1912, ныне в Третьяковской галерее). Была показана на выставке «Мир искусства» в Москве в 1912 г. (№ 309 по каталогу: «Молодая девушка в красном платье»).

[27] Письмо И. Э. Грабаря — А. Н. Бенуа от 13 декабря 1912 г. (Секция ру-

кописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 895, лл. 24 об., 25). Монография о Сомове вышла только в 1918 г. (см.: *Сергей Эрнст*, К. А. Сомов, Спб., 1918).

[28] Диплом К. А. Сомова на звание академика хранится в его личном фонде в Секции рукописей ГРМ, ф. 133, ед. хр. 77.

[29] См.: *Д. Курошев*, Художник «радуг» и «поцелуев». — «Аполлон», 1913, № 9, стр. 26—30.

[30] *М. Кузмин*, Сети. Первая книга стихов, М., книгоиздательство «Скорпион», М., 1908, стр. 65.

[31] См.: *Всеволод Дмитриев*, Противоречия «Мира искусства». — «Аполлон», 1915, № 10, стр. 18.

[32] Интересно отметить, что в двух последних картинах Сомова появляются новые для его живописи персонажи. Вместо обычных кавалеров и дам прошедшего времени здесь представлены молодые крестьяне — в «Летнем утре» под березами у пруда видны фугуры собирающихся купаться крестьянской девушки и парня, снимающего красную рубашку. В «Пейзаже с радугой» — на берегу реки две молодые крестьянки с грибами. Однако появление новых для Сомова образов существенно не повлияло на характер его живописи.

[33] Не будучи ни в коей мере специалистом в области театральной декорации, имеющей, как известно, свою специфическую проблематику, автор не берет на себя смелость дать сколько-нибудь развернутый анализ работы Бенуа в Художественном театре, ограничиваясь здесь некоторыми общими замечаниями «для полноты картины» деятельности Бенуа в период 1907—1917 гг. Тем более что за последние годы вышел ряд ценных работ, где театрально-декорационная деятельность Бенуа проанализирована очень профессионально и подробно. В их числе можно назвать статьи М. В. Давыдовой о театрально-декорационном искусстве начала XX в. в книгах «История русского искусства», т. X, книга вторая, М., 1969 (о Бенуа — стр. 186—189), и «Русская художественная культура конца XIX — начала XX века», т. II (готовится к изданию).

[34] *Н. Ф. Монахов*, Повесть о жизни, Л. — М., 1961, стр. 180.

[35] См. «Речь», 1909, четверг, 1 (14) января, № 1, полоса 7-я.

[36] *Александр Бенуа*, Чем могла бы быть Академия художеств? (Доклад, прочитанный на Всероссийском съезде художников). — «Речь», 1912, 6 января. См. также «Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде. Декабрь 1911 — январь 1912», т. III, Пг., [б. г.], стр. 92—96.

[37] *Александр Бенуа*, Художественные письма. Искусство для пролетариев. — «Речь», 1912, 30 марта.

[38] Стихи Черубины де Габриак были литературной мистификацией. О ней подробно рассказывает редактор журнала «Аполлон» С. К. Маковский в своей книге «Портреты современников», Нью-Йорк, 1955.

[39] *А. Ростиславов*, Декоративный дар Е. Е. Лансере. — «Аполлон», 1915, № 10, стр. 10.

[40] *Н. Радлов*, Е. Е. Лансере. — «Аполлон», 1915, № 10, стр. 1.

УКАЗАТЕЛЬ

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Принятые сокращения

Акв. — акварель
Граф. — графитный
Кар. — карандаш
М. — масло
Х. — холст
Цв. — цветной

Стр.

128 А. Н. БЕНУА
Из книг Константина Сомова. Эскиз книжного знака.
1901. Тушь, граф. кар., белила, перо.
Гос. Третьяковская галерея.

129 А. Н. БЕНУА
Арлекинада.
1902. Тушь, белила.
Собр. В. Д. Добычина, Ленинград.

130 А. Н. БЕНУА
Азбука в картинах. Заглавный лист.
1904. Ит. кар., мел, тушь, кисть, перо.
Гос. Русский музей.

132 А. Н. БЕНУА
Азбука в картинах. Театр.
1904. Гуашь, акв., тушь, перо, кисть.
Гос. Русский музей.

133 А. Н. БЕНУА
Азбука в картинах. Карлик.
1904. Акв., тушь, бронза, кисть.
Гос. Третьяковская галерея.

134 А. Н. БЕНУА
Скала Валькирии. Эскиз декорации для оперы Р. Вагнера „Гибель богов".
1902. Акв.
Гос. Русский музей.

135 А. Н. БЕНУА
Эскиз декорации к опере А. С. Танеева „Месть Амура".
1900. Акв., уголь.
Собр. А. Ф. Чудновского, Ленинград.

137 А. Н. БЕНУА
Вальтраута. Эскиз костюма для оперы Р. Вагнера „Гибель богов".
1902. Акв., тушь, бронза, серебро.
Гос. Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

138 Л. С. БАКСТ
Портрет В. В. Розанова.
1901. Пастель.
Гос. Третьяковская галерея.

139 Л. С. БАКСТ
Ужин.
1902. Х., м.
Гос. Русский музей.

140 Л. С. БАКСТ
Эскиз декорации к трагедии Еврипида „Ипполит".
1902. Акв., гуашь.
Гос. Русский музей.

142 Л. С. БАКСТ
Портрет Андрея Белого.
1905. Цв. кар., мел.
Местонахождение неизвестно.

143 Л. С. БАКСТ
Портрет С. П. Дягилева с няней.
1906. Х., м.
Гос. Русский музей.

144 Л. С. БАКСТ
Федра на смертном ложе. Эскиз костюма к трагедии Еврипида „Ипполит".
1902. Акв., гуашь.
Ленинградский театральный музей.

Стр.

145 Л. С. БАКСТ
Кукла-француженка. Эскиз костюма для балета И. Байера „Фея кукол".
1903. Гуашь.
Гос. Русский музей.

147 Е. Е. ЛАНСЕРЕ
Петербург начала XVIII века. Здание Двенадцати коллегий.
1902. Темпера.
Гос. Русский музей.

148 Е. Е. ЛАНСЕРЕ
Никольский рынок в Петербурге.
1901. Акв., гуашь.
Гос. Третьяковская галерея.

150 М. В. ДОБУЖИНСКИЙ
Двор.
1903. Пастель, гуашь, граф. кар.
Гос. Третьяковская галерея.

151 М. В. ДОБУЖИНСКИЙ
Домик в Петербурге.
1905. Пастель, гуашь, граф. кар.
Гос. Третьяковская галерея.

152 Е. Е. ЛАНСЕРЕ
Петр I с Екатериной Алексеевной любуются фейерверком, устроенным на море в Петергофе. Концовка в книге Н. И. Кутепова „Царская и императорская охота на Руси".
1902.

153 Е. Е. ЛАНСЕРЕ
Анна Иоанновна на ружейной охоте. Концовка в книге Н. И. Кутепова „Царская и императорская охота на Руси".
1902.

154 А. Н. БЕНУА
Вел. кн. Екатерина Алексеевна возвращается с удачной охоты в сопровождении егеря. Заставка в книге Н. И. Кутепова „Царская и императорская охота на Руси".
Цинкография, акв.
Собр. П. Д. Добычина, Ленинград.

155 А. Н. БЕНУА
Полевание псовой охоты. Концовка в книге Н. И. Кутепова „Царская и императорская охота на Руси".
1902. Цинкография, акв.
Собр. П. Д. Добычина, Ленинград.

157 А. Н. БЕНУА и Е. Е. ЛАНСЕРЕ
Столовая на выставке „Современное искусство".
1902.

158 А. Н. БЕНУА и Е. Е. ЛАНСЕРЕ
Столовая на выставке „Современное искусство".
1902

160 А. Н. БЕНУА
Сады Дианы. Эскиз панно для столовой на выставке „Современное искусство".
1902. Тушь, белила, акв.
Гос. Третьяковская галерея.

Стр.

1905—1906. Уголь, акв., белила.
Гос. Третьяковская галерея.

218 М. В. ДОБУЖИНСКИЙ
Окно парикмахерской.
1906. Акв., гуашь, уголь.
Гос. Третьяковская галерея.

222 А. Н. БЕНУА
Портрет С. П. Дягилева. Набросок.
1907. Тушь, перо.
Гос. Русский музей.

224 А. Н. БЕНУА
„Павильон Армиды". Балет Н. Черепнина. Первый эскиз 1-й картины,
1907. Акв., гуашь, сепия.
Гос. Русский музей.

225 А. Н. БЕНУА
Сады Армиды. Эскиз декорации.
Акв.
Республиканский музей изобразительных искусств, Грозный.

227 А. Н. БЕНУА
Ринальдо и Армида. Гобелен. Эскиз декорации к балету Н. Черепнина „Павильон Армиды".
Гуашь.
Гос. Третьяковская галерея.

228 А. Н. БЕНУА
Тень. Эскиз костюма к балету Н. Черепнина „Павильон Армиды".
1907. Гуашь, бронза, серебро, тушь.
Гос. Русский музей.

229 А. Н. БЕНУА
Шут. Эскиз костюма к балету Н. Черепнина „Павильон Армиды".
Гуашь, тушь, серебро, бронза.
Гос. Русский музей.

230 Л. С. БАКСТ
Эскиз костюма нимфы Эхо к балету Н. Черепнина „Нарцисс".
1911. Акв., золото, серебро, кар.
Частное собрание.

231 Л. С. БАКСТ
Две беотийки. Эскиз костюма к балету Н. Черепнина „Нарцисс".
1911. Акв., гуашь.
Ленинградский театральный музей.

232 Л. С. БАКСТ
Эскиз костюма к балету М. Равеля „Дафнис и Хлоя".
1912. Акв., гуашь.
Ленинградский театральный музей.

233 Л. С. БАКСТ
Эскиз костюма для „Valse noble" к балету „Карнавал" на музыку Р. Шумана.
1910. Акв., гуашь.
Ленинградский театральный музей.

234 А. Н. БЕНУА
Ряженый. Эскиз костюма к балету И. Стравинского „Петрушка".
1911. Акв., гуашь, серебро, тушь.
Собр. И. С. Зильберштейна, Москва.

235 А. Н. БЕНУА
Балерина. Эскиз костюма к балету И. Стравинского „Петрушка".
1911. Акв., белила, бронза, серебро.
Музей ГАБТ.

237 А. Н. БЕНУА
Комната Петрушки. Эскиз декорации к балету И. Стравинского „Петрушка".
Гуашь, акв., бронза, тушь.
Музей ГАБТ.

238 А. Н. БЕНУА
Комната Арапа. Эскиз декорации к балету И. Стравинского „Петрушка".
Гуашь, акв., бронза, серебро.
Музей ГАБТ.

240 А. Н. БЕНУА
Петрушка. Эскиз костюма к балету И. Стравинского „Петрушка".
1911. Гуашь, тушь, серебро.
Собр. Я. К. Кунина, Ленинград.

241 А. Н. БЕНУА
Арап. Эскиз костюма к балету И. Стравинского „Петрушка".
1911. Акв., белила, серебро, бронза.
Гос. Русский музей

242 А. Н. БЕНУА
Знаменосец. Эскиз костюма к „Празднеству" на музыку К. Дебюсси.
1912. Акв., гуашь, серебро, бронза.
Гос. Русский музей.

243 К. А. СОМОВ
Эскиз костюма Коломбины для Анны Павловой.
1909. Граф. кар., кисть.
Оксфорд, Ашмолеан-музей.

246 К. А. СОМОВ
Портрет А. А. Блока
1907. Граф. и цв. кар., гуашь.
Гос. Третьяковская галерея.

247 К. А. СОМОВ
Портрет Е. Е. Лансере.
1907. Граф. и цв. кар., белила.
Гос. Третьяковская галерея.

248 К. А. СОМОВ
Автопортрет.
1909. Гуашь, акв.
Гос. Третьяковская галерея.

249 К. А. СОМОВ
Портрет М. А. Кузмина. Вариант.
1909. Гуашь, акв., граф. кар.
Третьяковская галерея.

250 К. А. СОМОВ
Портрет В. Ф. Нувеля.
1914. Граф. кар., сангина.
Гос. Русский музей.

251 К. А. СОМОВ
Портрет М. В. Добужинского.
1910. Сангина, граф. кар.
Гос. Третьяковская галерея.

252 К. А. СОМОВ
Портрет Г. Л. Гиршман.
1910—1911. Х., м.

Стр.

Приморский краевой музей имени В. В. Арсеньева, Владивосток.

253 К. А. СОМОВ
Портрет Е. П. Носовой.
1910—1911. Х., м.
Гос. Третьяковская галерея.

254 К. А. СОМОВ
Портрет Е. П. Олив.
1914. Х., м.
Гос. Третьяковская галерея.

255 К. А. СОМОВ
Портрет Г. Л. Гиршман.
1915. Граф. кар., сангина.
Гос. Третьяковская галерея.

257 К. А. СОМОВ
Любовное письмо (Дама в красном).
1911—1912. Х., м.
Гос. Третьяковская галерея.

258 К. А. СОМОВ
Зима. Каток.
1915. Х., м.
Гос. Русский музей.

259 К. А. СОМОВ
Осмеянный поцелуй.
1908. Х., м.
Гос. Русский музей.

261 К. А. СОМОВ
В лесу.
1914. Х., м.
Гос. Русский музей.

262 К. А. СОМОВ
Арлекин и дама.
1912. Гуашь.
Гос. Третьяковская галерея.

263 К. А. СОМОВ
Летнее утро.
1920. Х., м.
Гос. Русский музей.

264 К. А. СОМОВ
Эскиз обложки для книги В. И. Иванова „Cor ardens".
1907. Акв.
Гос. Третьяковская галерея.

265 К. А. СОМОВ
Эскиз обложки для книги А. А. Блока „Театр".
1907. Акв.
Гос. Третьяковская галерея.

266 А. Н. БЕНУА
Выход императрицы Екатерины II в Царскосельском дворце.
1907. Гуашь.
Гос. картинная галерея Армении, Ереван.

267 А. Н. БЕНУА
Парад при Павле I
1907. Гуашь.
Гос. Русский музей

268 А. Н. БЕНУА
Представление султанше.
1907. Акв., тушь, перо.
Собр. В. В. Ашика, Ленинград.

269 А. Н. БЕНУА
Венецианский сад.

Стр.

1910. Гуашь, акв., граф. кар.
Гос. Русский музей.

270 А. Н. БЕНУА
Участник церемонии. Эскиз костюма для спектакля „Мнимый больной" Ж.-Б. Мольера.
1912. Акв., гуашь, бронза.
Музей МХАТ.

271 А. Н. БЕНУА
Клистироносец. Эскиз костюма для спектакля „Мнимый больной" Ж.-Б. Мольера.
1912. Акв., гуашь, бронза.
Музей МХАТ.

272 А. Н. БЕНУА
Комната кавалера. Эскиз декорации для комедии К. Гольдони „Хозяйка гостиницы".
1913. Акв., тушь, белила, граф. кар., кисть, перо.
Гос. Третьяковская галерея.

273 А. Н. БЕНУА
„Пир во время чумы". Эскиз декорации к пушкинскому спектаклю МХТ.
1914. Гуашь, уголь, пастель.
Гос. Третьяковская галерея.

275 А. Н. БЕНУА
Германн у подъезда дома графини. Иллюстрация к повести А. С. Пушкина „Пиковая дама".
1910. Акв., гуашь, пастель, белила.
Всесоюзный музей А. С. Пушкина.

276 Л. С. БАКСТ
Древний ужас.
1908. Темпера.
Гос. Русский музей.

277 Е. Е. ЛАНСЕРЕ
Куст татарника. Иллюстрация к повести Л. Н. Толстого „Хаджи-Мурат".
1914. Гуашь.
Гос. музей Л. Н. Толстого, Москва.

278 Е. Е. ЛАНСЕРЕ
Хаджи-Мурат спускается с гор. Иллюстрация к повести Л. Н. Толстого „Хаджи-Мурат".
1913. Темпера.
Гос. музей Л. Н. Толстого, Москва.

280 А. Н. БЕНУА
Азия. Эскиз росписи для Казанского вокзала.
1916. Х., м.
Гос. Русский музей.

281 Е. Е. ЛАНСЕРЕ
Персей с головой Медузы. Эскиз плафона для особняка Г. Г. Тарасова в Москве.
1916. Акв.
Гос. Третьяковская галерея.

283 Е. Е. ЛАНСЕРЕ
Корабли времен Петра I.

Съемка для данного издания производилась фотографами:
Е. А. Никитиным и Н. А. Крацкиным,
Ю. Д. Панковым и А. М. Макмаевским,
В. В. Громовым, Б. К. Грошниковым,
Б. М. Пашковым.
Подготовка тоновых и цветных оригиналов
Н. Д. Давыдова.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Наталия Павловна
Лапшина
«МИР ИСКУССТВА»

Редактор
Т. Н. Гуковская

Оформление художника
В. В. Лазурского

Художественные редакторы
Ю. А. Марков, В. А. Крючков

Корректура цветных иллюстраций
С. И. Кирьяновой

Технический редактор
Н. В. Муковозова

Корректор
Л. Я. Трофименко

Сдано в набор 10/I 1975 г. Подп. в печ. 11/XI 1976 г. А14397. Формат издания $70 \times 108^1/_{16}$. Бумага мелованная. Усл. печ. л. 30,1. Уч.-изд. л. 24,353. Изд. № 20515. Тираж 25 000 экз. Заказ тип. 9119. Цена 4 р. 38 к. Издательство „Искусство“, 103051 Москва, Цветной бульвар, 25

Ордена Трудового Красного Знамени ленинградская типография № 3 имени Ивана Федорова „Союзполиграфпрома“ при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
196126 Ленинград, Звенигородская, 11.

Футляр отпечатан и изготовлен в Ленинградском производственном объединении „Полиграфоформление“

›МИР ИСКУССТВА‹



Важное место в русской художественной культуре принадлежит объединению, получившему название „Мир искусства“ — по имени издаваемого им журнала. „Мир искусства“ — это целое художественное направление, активно действовавшее на протяжении первых двух десятилетий XX века.

Знаменательно, что, в отличие от большинства сообществ художников, круг интересов „Мира искусства“, особенно его крупнейших представителей, был необычайно широк и разносторонен. Помимо станковой живописи и графики, где они часто обращались к портрету и исторической тематике, деятели „Мира искусства“ много работали в театре, утвердив важную роль художника в постановке спектакля. Им принадлежат несомненные достижения в искусстве создания книги, именно они ратовали за органическое единство издания текста и иллюстраций. „Мирискусники“ занимались проектами оформления современных им интерьеров, а также нередко выступали в печати по различным вопросам искусства.

В своей совокупности деятельность „Мира искусства“ была большим культурным явлением, оказавшим влияние на смежные области искусства, и это заставляет отнестись ко всему направлению с пристальным вниманием. Многообразное и обширное наследие, оставленное мастерами „Мира искусства“, позволяет определить место и выяснить значение этого объединения в русской художественной жизни.

Целью предлагаемой вниманию читателей работы является расширение представлений об эволюции творческой деятельности „Мира искусства“. Автор, однако, не стремится здесь к абсолютной полноте охвата материала и ограничивает рассмотрение творчества художников-„мирискусников“ главным периодом, наиболее показательным для характеристики всего объединения. Анализ развития „Мира искусства“ строится на примере деятельности главнейших представителей — „основоположников“ этого художественного течения: Бенуа, Сомова, Бакста, Лансере, Добужинского. О других художниках, входивших в „Мир искусства“ или примыкавших к нему, говорится лишь при рассмотрении некоторых проблем темы.